BLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE
D'
ISTOIRE DU THÉATRE

1953

IV

S PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

LA Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde.
Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société.
Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

AVEC des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture.)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
CINQUIÈME ANNÉE
IV



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

CINQUIÈME ANNÉE

IV

MCMLIII



LES PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE
25, rue Pastourelle, Paris-3e



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

COMMUNICATIONS

THÈSES

IN MEMORIAM

LIVRES ET REVUES





LES INDES GALANTES

(1735-1952)

LES SOURCES DE L'OPÉRA-BALLET
L'EXOTISME ORIENTALISANT
LES CONDITIONS MATÉRIELLES DU SPECTACLE
FORTUNE DES INDES GALANTES (1)

Un curieux dosage d'enchantement mêlé d'incomplétude, telle fut notre impression devant l'éblouissant spectacle des *Indes Galantes*, ressuscité comme pour répondre au vœu de Claude Debussy qui, dans la première décade de ce siècle, ne cessa de réclamer que les œuvres de Rameau fussent remises à la scène. Mais, apparentant l'immense Palais Garnier, offert aux fastes de la Troisième République, à une gare de chemin de fer, il n'eût sans doute pas applaudi à l'exhaussement d'une œuvre musicale, raffinée, hors de ses justes proportions (2), et tout nous invite à justifier la spontanéité d'une impression première, à la rendre explicite.

---

(1) L'histoire des *Indes Galantes* n'est pas à écrire, l'œuvre a été minutieusement étudiée dans ses transformations successives avec les différentes distributions qu'elle a connues, par Charles Malherbe, en introduction à l'édition Durand, révisée par Paul Dukas (1902); notre propos est tout autre. Mais la partie de l'étude de Ch. Malherbe concernant les origines de l'Opéra-Ballet nous ayant parue périmée, nous n'avons pas craint de reprendre cette question, en préliminaire.

(2) La grandeur et la plénitude de cette œuvre nous ont été rendues plus sensibles, lors d'une exécution d'extraits des *Indes Galantes* par l'orchestre restreint d'Ars Rediviva sous la direction de Claude Crussard, voici bientôt dix ans. L'orchestration des récitatifs et l'abus des cuivres nous semblent dénaturer aujourd'hui la pensée de Rameau. Par contre, une réalisation récente des *Fêtes d'Hébé* au petit théâtre de la Reine à Trianon, dans des décors de Jacques Dupont, a beaucoup mieux servi l'esprit de cet autre Opéra-Ballet dont elle respectait l'échelle.

C'est en remontant le fil de l'histoire pour retrouver la nature originelle de l'Opéra-Ballet, ses antécédents, son caractère de divertissement, qui explique le sentiment d'extériorité parfois ressenti, enfin les conditions matérielles dans lesquelles l'œuvre de Rameau et de Fuzelier a été créée, que ce « Ballet Héroïque » reprendra tout son sens.

Une définition que Saint-Evremond adressait au duc de Buckingham nous revient à la mémoire : « Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique où le poète et le musicien également gênés l'un par l'autre se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique mais toujours sottise, c'est un vilain fond sous de beaux dehors ». Définition outrancière pour exprimer assez bien l'artifice d'un genre qui, depuis l'origine, poursuivit à travers toutes ses métamorphoses, de la tragédie-lyrique à l'opéra-ballet, forme émiettée contemporaine des charmes de Watteau et des chantournements de l'art Louis XV, un équilibre interne constamment défait.

Comment l'Opéra-Ballet héroïque de Rameau, en quatre entrées distinctes et un prologue, qu'on a cru opportun de relier par des préludes versifiés de M. René Fauchois et de doter, sur l'air de la chaconne des Sauvages, d'un épilogue à grand déploiement récapitulatif, à l'instar, sans doute, du vieux ballet de Cour, s'inscrit-il dans la tradition mélodramatique française ? Quelle est la position historique des *Indes Galantes*, qui furent d'abord *Victoires Galantes*, comme l'atteste le premier titre rayé de la partition originale (Bibl. de l'Opéra A. 132ᵃ) ? A quelles sources les éléments constitutifs du genre, consacré par le génie de Rameau — musique, poésie, danse et mise en scène — plongent-ils leurs racines ?

Autant de questions que nous aborderons tour à tour.

I

LES SOURCES DE L'OPÉRA-BALLET

Si la tragédie lyrique de Lully et de Quinault, par l'union harmonieuse des divers arts, qui laissait noblement, comme aux origines florentines, la primauté à la poésie dramatique, est un exemple de la coïncidence exceptionnelle d'un art à son point de stabilité classique et des circonstances triomphales d'un règne à son apogée, le déclin d'une cour favorisant l'effritement des plaisirs entre les mains d'une caste nouvelle de financiers mécènes se reflète, de même, après la mort de Lully (1687), dans l'évolution de l'opéra vers un genre plus galant et plus libre. Le cadre, fortement tracé par Lully, se perpétua, assoupli par Rameau, dans *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre*, tragédies en musique, puissamment dramatiques, empruntant leurs thèmes au merveilleux mythologique, mais parallèlement, sous la pression des circonstances et du goût, poésie et drame seront battus en brèche au profit de la musique — retombée sous l'influence des compositeurs et virtuoses italiens — et de la danse qui eut toujours la faveur du public français.

L'Opéra-Ballet fut le fruit de cette rupture d'équilibre interne. Demandons aux contemporains du nouveau genre qu'ils nous le définissent. Pour Marmontel, c'est « Un spectacle composé d'actes détachés quant à l'action mais, réunis sous une idée collective ». « Chaque acte doit renfermer une intrigue vive, légère et si l'on veut un peu galante, deux ou trois scènes et des scènes courtes en font l'affaire... le reste de l'action est en ariettes, en fêtes, en spectacles et en choses tout à fait agréables », dira Rémond de Saint-Mard (1741). Cahusac, enfin, nous dit à l'article Ballet de l'Encyclopédie : « Tandis que la Tragédie lyrique doit avoir des divertissements de danse et de chant que le fond de l'action amène, l'acte d'opéra-ballet doit être un divertissement de chant et de danse qui amène une action et lui sert de fondement. »

Cet opéra-ballet, genre hybride comme son nom l'indique, plonge ses racines dans le ballet de cour à « entrées » auquel il ajoute un contenu et une expression dramatiques; faire son histoire, c'est remonter à sa double origine qui est aussi celle de la tragédie lyrique.

L'opéra français nous devient alors intelligible dans ses métamorphoses par la dualité même de ses sources. Il est né de la contamination du ballet de cour et de l'opéra italien importé par Mazarin, genres dont la plupart des éléments furent élaborés en Italie dans une sorte d'engendrement continuel et un courant d'échanges ininterrompu depuis la fin du XV[e] siècle de part et d'autre des Alpes.

De l'opéra italien sortirent les tragédies en machines, les pastorales en musique, les comédies-ballets, autant d'étapes françaises vers la tragédie lyrique de Lully et Quinault. Les éléments constitutifs du ballet de cour comme ceux de l'opéra s'élaborèrent en Italie dans les pièces à l'antique accompagnées d'intermèdes avec scènes chantées et chœurs dansés. Mais le goût de la musique dramatique n'étant pas naturel aux Français, plus enclins à aimer les divertissements chorégraphiques et les effets visuels de la mise en scène, l'impulsion étrangère fut encore nécessaire à l'éclosion sur notre sol d'une forme mélodramatique aussi spécifiquement française que le ballet de cour.

LE BALLET DE COUR

D'essence princière, mais goûté du peuple qui se pressait à chaque Carnaval pour voir danser le Roi, il est issu du grand mouvement humaniste avide de ressusciter la tragédie antique avec ses chœurs dansés et chantés. Il est la réponse française au problème posé par l'Académie de Baïf en 1570, qui précéda de quinze ou vingt années la solution italienne de l'opéra florentin, trouvée dans le milieu de chercheurs de la Camerata Bardi.

La fascination que l'Italie exerça sur nos rois, depuis Charles VIII, se traduisait dans des fêtes à l'italienne, des joutes masquées, des mascarades à grand spectacle, où la mise en scène l'emportait déjà sur la poésie et la musique. Cette influence devint décisive quand les poètes de la Pléïade se virent confier les fêtes de cour et qu'un Jodelle, un Baïf, un Ronsard collaborèrent directement avec les chorégraphes italiens.

La mort violente de Henri II faisant proscrire les tournois, en 1559, favorisa par contre-coup l'éclosion du ballet de cour. Le genre ne fut pas né cependant sans l'heureuse conjonction des théories de la Pléïade et des applications pratiques des musiciens et chorégraphes italiens. Seuls, les théoriciens français, insoucieux de l'accent pathétique, n'eussent pas fait jaillir une forme mélodramatique vivante.

Circé, ou le Ballet comique de la Reine, qu'inventait l'Italien Balthazarini (Beaujoyeulx), en 1581, pour les noces du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudémont, ordonnait pour la première fois les matériaux disparates empruntés aux mascarades, joutes et intermèdes selon un plan original et cohérent où la poésie, la musique et la danse concouraient à l'action dramatique dans une intrigue empruntant à la comédie et à la pastorale.

En 1610, le *Ballet d'Alcine* ouvrait le cycle du « ballet mélodramatique » qui, jusqu'en 1620, marquera l'apogée du ballet de cour (3) : Développement musical, sous le règne de Guédron, compositeur au sens dramatique profond ; continuité dans l'action qu'exposent la pantomime et les récits chantés ; somptuosité de la mise en scène, entre les mains du décorateur italien Francini, caractérisent ce stade.

Mais la mort du duc de Luynes, organisateur des fêtes données au Louvre et à l'Arsenal, prélude à une ère d'économie dans le ballet de cour entraînant sa brusque décadence.

De 1621 à 1650, le « ballet à entrées », auquel concourent également nobles et baladins, prend position en marge du théâtre, dans une alternance de récits et de danses avec chœurs et concert, où la part de la musique vocale se trouve subitement restreinte. Une succession de tableaux sans intrigue véritable y constitue l'action, et le luxe des costumes tient lieu de mise en scène. Dans le cadre fixe de deux à cinq parties, les entrées ou pantomimes cadencées d'un caractère descriptif sont multipliées à volonté sur des thèmes consacrés : entrées d'amours, d'Indiens, etc. ; puis un chœur annonce les danseurs du grand ballet final, morceau de danse pure où reparaissent tous les personnages.

Il faudra le contact de l'opéra italien, importé par Mazarin, pour stimuler à nouveau l'inspiration dans la voie mélodramatique et spectaculaire. Dans le *Ballet de la prospérité* donné en 1641 sur le théâtre de Richelieu, la nécessité nouvelle de danser sur la scène seule a pour conséquence inattendue de faire considérer le ballet comme un divertissement proprement théâtral, ce qu'il deviendra après 1669, surtout, quand le roi, dépris de ce divertissement, cessera d'y participer.

L'influence de l'opéra italien se manifeste après la Fronde, dès 1653, dans le *Ballet de la Nuit*, par la richesse des décors de Torelli et la recrudescence de la musique vocale. Le *Ballet des Arts* de Lully et Benserade en 1663, au prodigieux succès, est l'expression d'une réaction nationale après la chute de l'*Ercole Amante*. Enfin le *Ballet de Flore*, en 1669, qui, dans un grand déploiement de machines, célèbre l'apothéose de la Maison de France, est déjà l'ébauche d'un opéra auquel manquerait l'unité du sujet. Le ballet de cour a rompu son équilibre — celui qu'avait réalisé Beaujoyeulx en 1531 — au détriment de l'élément poétique et littéraire (4) pour devenir une sorte de drame musical. Le ballet de Benserade et de Lully avec ses duos, ses trios, ses scènes dialoguées, avec ses mises en scène somptueuses de Vigarini ou de Torelli est un dernier sursaut qui marque la décomposition d'un genre prêt à se fondre dans l'opéra naissant auquel il vient fournir ses matériaux essentiels.

---

(3) L'un des mérites d'Henry Prunières est d'avoir su montrer que le ballet à grand spectacle de Benserade et de Lully avec ses intermèdes, en style récitatif, n'est pas la forme classique du Ballet de Cour, comme l'ont cru ses prédécesseurs, mais son dernier stade d'évolution vers l'Opéra. C'est dans sa forme anonyme et collective que le Ballet de Cour connut son apogée, sous Louis XIII, vers 1615.

(4) C'est en Angleterre seulement que le ballet de cour a continué son évolution vers le genre littéraire, dans le Masque ou comédie versifiée à grand spectacle.

L'OPERA ITALIEN SOUS MAZARIN

L'influence de la méthode italienne, plus hardie et plus libre dans l'art du chant, se fait vivement sentir sur la musique française vers 1640. Deux esthétiques rivaliseront, introduites par Mazarin à la Cour du jeune roi. Le style romano-napolitain, très mélodique, tout de virtuosité vocale, et le style vénitien des « feste teatrali » et de l'opéra populaire, avec l'alternance des airs comiques et des scènes dramatiques la prépondérance des machines et du décor, la couleur orchestrale. En 1645, Mazarin s'adresse au duc de Parme, quêtant l'envoi de son machiniste illustre dont la réputation s'est affirmée dans les « feste teatrali » du théâtre Novissimo à Venise. Torelli apporte les prestiges d'une machinerie compliquée, encore inconnue à Paris, et adapte à la scène du Petit-Bourbon, spécialement aménagée, la *Finta Pazza,* festa teatrale de Strozzi et Sacrati, le 14 décembre 1645. L'extravagance de l'intrigue empruntée à la légende d'Achille, le rôle épisodique de la musique ont moins d'intérêt pour nous que les intermèdes comiques avec leurs entrées de singes, d'ours, d'autruches, et surtout d'Indiens faisant voler des perroquets. Mais la sensation était due aux machines, à leurs prodiges : enlèvement de zéphyrs au ciel, ou de l'Amour sur un char, promptitude des changements de décor grâce à un système jusque-là ignoré. Les regards s'enfuyaient par les perspectives d'allées symétriques ou de villes, de palais, de jardins enchanteurs dont les effets étaient miraculeusement obtenus sur une scène de quatre à cinq pieds de profondeur.

Le succès encouragea Mazarin et Anne d'Autriche, passionnée de spectacles, à monter pour le carnaval de 1647 un premier grand opéra italien dans la salle du Palais-Royal dont la scène fut élargie pour la circonstance. Le texte de l'*Orféo,* par l'abbé Buti, la musique de Luigi Rossi, furent composés en fonction des machines que Torelli avait inventées pour le ballet du duc d'Enghien, projet abandonné. Les mêmes machines seront réutilisées en 1650 au Petit-Bourbon, dans *Andromède,* qu'Anne d'Autriche et Mazarin commandaient à Corneille (5). Décoration et machinerie, à cette époque, semblent déjà figées dans un certain nombre de types impersonnels où l'on retrouve les mêmes descentes de divinités, les mêmes enlèvements au ciel, les mêmes palais, forêts enchantées ou paysages marins; répertoire devenu courant en Italie et qui s'instaure en France pour y survivre plusieurs siècles. La rapidité des changements à vue, la hardiesse des machines, l'atmosphère féérique séduisirent le public français, beaucoup moins sensible à la beauté expressive et sensuelle de la musique de Luigi Rossi, à ses morceaux reliés par le récitatif.

Malgré son extravagance, où burlesque et drame se mêlaient, le livret de Buti apportait des formes nouvelles, comme le prologue à l'éloge du Roi, qui seront reprises dans l'opéra de Lully et Quinault, transmises ensuite à Rameau.

Les Noces de Thétis et de Pélée de Caproli, chantées en 1654, par une troupe de castrats italiens, marquent la fusion plus complète du ballet de cour et de l'opéra italien, les vers italiens de Buti y côtoient les airs français du poète Benserade. Poètes et musiciens cherchaient par réaction contre le goût d'outremonts la formule d'un mélodrame

(5) *Andromède* sera la sotution française la plus harmonieuse du problème mélodramatique avant l'opéra; la musique de Dassoucy y reste un simple divertissement décoratif, mais les machines ne sont plus des agréments détachés, elles sont en quelque sorte le nœud et le dénoûement de l'action.

national dans les voies diverses de la tragédie en machines ou de la pastorale en musique. Mais la musique y reste un divertissement, comme dans *Andromède*, et ni Dassoucy, ni Perrin, à la recherche d'un récitatif français, ne parvenaient à créer une œuvre vivante, un style mélodramatique. Lully sut alors exploiter en sa faveur cette hostilité croissante du public contre l'art italien. Devenu intendant de la musique, après la mort de Mazarin, en 1661, il s'érige en champion de la musique française. Le départ de Torelli, la défaveur du compositeur vénitien Cavalli et de l'abbé Buti, après l'échec de l'*Ercole Amante* (dernier opéra italien dans la formule hybride opéra-ballet de cour, qui inaugurait à retardement, le 7 février 1662, l'immense salle des Tuileries de Vigarani édifiée pour les fêtes nuptiales de Louis XIV), servit sa fortune grandissante.

Tout en évinçant les chanteurs d'outremonts et en reniant l'opéra italien, Lully accaparait ses formules, les faisait passer peu à peu dans le ballet de cour qu'il dénaturait au profit de l'élément musical et de la mise en scène. Il cherchait la forme d'un opéra adapté au goût français, s'essayant d'abord avec Molière dans le style bouffe de la comédie-ballet à intermèdes : *Georges Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), le *Bourgeois Gentilhomme* (1670), ne furent pour les contemporains que des ballets de cour agrémentés d'actes comiques. Lully sait plier maintenant la ligne mélodique au rythme du vers ; « il allait se former à la comédie sur les tons de la Champmeslé » nous dit Lecerf de La Viéville. En 1672 il rachète à Perrin qui a échoué, son privilège royal et l'année suivante, avec *Cadmus et Hermione*, réalise du premier coup sur le livret de Quinault la forme de la tragédie lyrique française — reflet musical du siècle de Louis XIV — que Rameau épanouira en l'assouplissant. Plus riche en chœurs et chorégraphie que son modèle italien elle allie à la conception mélodique florentine des origines, un récitatif mieux adapté à notre usage ; au mécanisme dramatique emprunté à l'opéra à machines des Barberini, et aux livrets de Buti, le caractère descriptif, oratoire et plastique du vieux ballet de cour. L'ordonnance reste italienne mais esprit et style sont français et se sont formés aussi, en marge du ballet de cour et de l'opéra importé par Mazarin, dans la pastorale dramatique et les pièces mythologiques en machines.

LA PASTORALE DRAMATIQUE ET LES TRAGÉDIES EN MACHINES

Si la filiation n'a pas été directe, comme elle le fut en Italie entre la pastorale et l'opéra, la pastorale française, imprégnée elle aussi d'influences italiennes, a néanmoins préparé dès la fin du XVᵉ siècle, avec *l'Arimène* de Nicolas de Montreux, l'avènement de l'opéra, par son cadre, sa mise en scène et la place accordée au merveilleux.

Quand, après une éclipse momentanée du genre pastoral, on le verra renaître vers 1650 sous le stimulant de l'opéra italien avec *Apollon et Daphnée* de Dassoucy ; puis *La Pastorale*, 1659, et *Pomone*, 1671, de Perrin, c'est sous la forme musicale et récitative, dénuée malheureusement d'accent dramatique.

Proches parentes de la pastorale, les pièces mythologiques de Hardy et de ses émules subissaient l'influence des poètes italiens et des troupes ambulantes comme celle des « Fideli » qui propagaient en France le goût pour la Mythologie.

Ce genre irrégulier « en machines » se développe à Paris, vers

1630, parallèlement à la tragédie classique et aux rigueurs des « unités », avec *l'Hercule mourant* de Rotrou, *le Ravissement de Proserpine* de Claveret, 1639 (où l'on voit dévoilée parmi les éclairs une « assemblée de dieux » qui annonce les apothéoses d'opéra), *la Descente aux Enfers* de Chapoton, 1640. Par contamination la machinerie fait irruption dans quelques tragédies classiques comme *Médée*, 1635, ou l'*Iphigénie* de Rotrou, 1640. L'intérêt des pièces à machines n'est pas dans leur réalisation, médiocre sans doute, accomplie avec des moyens de fortune mais dans l'esprit et la tendance qu'elles manifestent.

Le théâtre du Marais, après la Fronde, devient pour le public non privilégié qui n'a pu assister aux opéras italiens le théâtre des tragédies en machines mises en musique. Si la psychologie reste nulle et grande la faiblesse littéraire des livrets, c'est au Marais, cependant, en écoutant la *Toison d'Or*, 1660, *les Amours de Jupiter* de Boyer, 1666, *Psyché*, 1670, que Quinault et ses émules firent leur apprentissage. Les tragédies en machines ont été le dernier chaînon entre l'opéra italien et l'opéra lullyste, une sorte d'ébauche de la tragédie lyrique, sans musique récitative alors que la pastorale française de Dassoucy et de Perrin était une ébauche, privée de caractère dramatique. Comme dans les opéras italiens, l'intervention des divinités dans l'intrigue amoureuse justifie l'emploi des machines, mais les pièces du Marais proscrivent de leurs divertissements les bouffonneries grossières ; leurs livrets par la structure interne, la clarté, l'unité de temps dépassent leurs modèles. Nourri de cette double influence, mais doué d'un talent littéraire souple, délicat, et d'une psychologie de l'amour qui annonce déjà Marivaux, Quinault s'il n'eut qu'à parfaire une ébauche, y apporta un accent et un style que ne surent pas conserver les contemporains de Rameau.

NAISSANCE DE L'OPÉRA-BALLET

La tragédie lyrique telle que Lully l'a marquée de son empreinte devait poursuivre jusqu'à Glück sa tradition solennelle en conservant intacte l'unité de son architecture. Mais un esprit plus libre et novateur travaillait en marge de ce sillon tracé. Délaissant un peu l'élément dramatique, le goût français toujours porté vers le ballet et le spectacle, et à nouveau stimulé par un ferment d'italianisme en cette fin du XVIIe siècle, donnait sa revanche à la danse pure dont une action chantée sera le simple prétexte. Comme le dit Cahusac le genre de l'opéra-ballet, avec sa suite de petits opéras en un acte, « appartient tout à fait à la France », mais la cantate aux airs variés, petit opéra de concert importé d'Italie, où il triomphait avec Bononcini et Corelli, eut sa part d'influence immédiate sur sa formation. On a coutume d'attribuer l'invention de l'opéra-ballet au poète Houdart de la Motte qui donnait en 1697 *l'Europe Galante* sur une musique de Campra, toute pénétrée de la vivacité lyrique d'outremonts ; mais *les Saisons* de Pic et Colasse en 1695, fragmentaient déjà l'action en quatre sujets distincts sous un titre d'ensemble. La modernité du sujet qui rompait avec la mythologie traditionnelle contribua au succès de *l'Europe Galante*, l'érigeait en modèle ; l'amour quittait l'Olympe, s'humanisant déjà comme il le fera bientôt dans l'opéra-comique.

LES INDES GALANTES

Avec Fuzelier, médiocre poète, mais librettiste abondant, pourvoyeur de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre de la Foire,

le genre devient « Héroïque » par la nature divine ou héroïque des personnages et par le caractère dramatique des intrigues. Opéra-ballet héroïque : *les Fêtes Grecques et Romaines,* en 1723, de Fuzelier et Colin de Blamont, ou les *Amours des Dieux* en 1727 de Fuzelier et Mouret, parmi d'autres exemples ; le genre était formé, auquel le 23 août 1735 les *Indes Galantes* par le génie de Rameau apportaient un éclat inégalé. 1735, à mi-chemin d'*Hyppolyte et Aricie* (1733) et de *Castor et Pollux* (1737) Rameau dans la pleine maturité de son génie, trouve avec la forme chorégraphique de l'opéra-ballet sa forme d'expression par excellence. Mais la déception relative que nous a causé la partie vocale, sinon chorale, des *Indes Galantes* ne peut être imputée uniquement à l'actuelle exécution.

Rameau, admirable symphoniste, d'une invention rythmique sans égale, qui substituait à la solennité monotone des rythmes de Lully des mouvements variés à l'infini, épousant strictement toutes les évolutions de la danse expressive, n'a pas aimé le chant pour lui-même ; son style vocal n'a ni la qualité, ni la liberté de son style instrumental (6). Si le récitatif est plus modulé que celui de Lully, Rameau ne retrouve cependant sa vivacité, sa verve poétique que dans ses airs de danse chantés qui font partie de la symphonie. « Tous ceux qui ont travaillé avec lui étaient obligés d'étrangler leurs sujets, de masquer leurs poèmes, de les défigurer afin de lui donner des divertissements, il ne voulait que cela » (Journal de Collé). La faiblesse littéraire du livret de Fuzelier était heureusement compensée par la variété des intrigues, le rebondissement des situations, propres à servir l'invention inépuisable de Rameau, du dramatique au comique galant. Sauf dans le prologue, où la fiction allégorique amorce le sujet des différents actes ou entrées, l'auteur occupé de plaire au public, comme il l'exprime dans l'Avertissement du livret, n'a pas eu tort de penser « qu'il faut quelquefois essayer de le divertir sans le secours des Dieux et des enchanteurs », choisissant ses objets « dans les climats les plus reculés ». Il prend soin de citer ses sources historiques, qu'il parera cependant d'un exotisme de fantaisie, le seul alors accessible. Mais un souci nouveau de « vraisemblance » est intéressant à souligner, notamment dans la deuxième entrée des *Incas du Pérou* qui inspirera à Rameau ses pages symphoniques les plus puissantes. « Le volcan qui sert au nœud de cette entrée américaine n'est pas une invention aussi fabuleuse que les opérations de la magie. Me condamnera-t-on quand j'introduis sur le théâtre un phénomène plus vraysemblable qu'un enchantement ? et aussi propre à occasionner des symphonies cromatiques ? Un sacrificateur payen aveuglé par la jalousie et guidé par la fureur se sert de ce dangereux phénomène pour réussir dans ses projets criminels ». Et Fuzelier termine par ces mots : « On n'a pas oublié dans toutes ces entrées le goût que le public montre à présent pour les *ballets dansants où il*

---

(6) Rameau, conscient de cette déficience, a fait éditer la partition des *Indes Galantes* en 1735, uniquement sous la forme de quatre grands Concerts en différents tons, où les symphonies sont ordonnées en pièces de clavecin ; il donne dans la préface les raisons de son choix : « Le public ayant paru moins satisfait des scènes des *Indes Galantes* que du reste de l'ouvrage, je n'ai pas cru devoir appeler de son jugement et c'est pour cette raison que je ne lui présente que des symphonies entremêlées des airs chantants : ariettes, récitatifs, duos, trios, quatuors et chœurs... »

Voir *Les Indes Galantes,* Ballet réduit à quatre Concerts avec une nouvelle entrée complétée par M. Rameau, Paris 1735. Bibli. de l'Opéra A 132 B. Il est intéressant de noter que l'entrée des Sauvages qui ne fut ajoutée à la représentation que le 11 mars 1736, figurait dans cette édition de 1735, la musique ayant été composée en 1725 pour le théâtre de la Foire.

découvre un dessein raisonné et pittoresque, goût judicieux qui devait naître plutôt dans ce siècle éclairé ». (7).

La diversité des caractères nationaux rattache les *Indes Galantes* aux ballets géographiques du XVII[e] siècle (7 bis) par le chaînon intermédiaire de l'*Europe Galante* où quatre actions différentes caractérisaient l'amour en France, en Espagne, en Italie et en Turquie. La conception galante de l'amour regardé comme une vertu, toujours récompensée, désagrège la tragédie lyrique en la vidant de sa substance dramatique : la lutte intérieure de l'homme avec soi. La beauté de l'opéra, au XVIII[e] siècle est rejetée dans le spectacle et ses danses éloquentes, dans le déchaînement extérieur des éléments, dans ses divertissements d'un exotisme pastoral à la Boucher. Aussi, avant d'aborder la mise en scène des *Indes Galantes* et les conditions matérielles du spectacle, à l'époque de sa création puis dans ses rapports avec la réalisation d'aujourd'hui, croyons-nous devoir marquer l'étape qu'elles représentent dans ce grand mouvement d'échanges, et cette intégration par l'art d'un répertoire de formes inattendues qui a nom « l'exotisme ».

II

L'EXOTISME ORIENTALISANT

L'exotisme, au XVIII[e] siècle, procède d'une double tendance : d'un certain goût de l'évasion dans l'espace, qui brise les cadres conventionnels et usés du fabuleux mythologique sous l'attirance plus fascinante d'un univers palpable, celle de l'Orient mystérieux; aussi d'une tendance investigatrice nouvelle, d'où naîtra bientôt la mode des fouilles archéologiques et qui conduit déjà les missionnaires à la recherche de manuscrits indiens pour la Bibliothèque du Roi (1718). L'exotisme orientalisant s'insinue au théâtre au milieu des thèmes mythologiques, comme les petits personnages chinois ont pénétré sous le crayon de Bérain dans les volutes classiques des « grotesques » destinées aux tentures de Beauvais. A la mythologie fantaisiste succède, ou s'ajoute, un Orient de fantaisie. L'imagination décorative si remarquable à cette époque déplace ses caprices vers d'autres thèmes d'inspiration.

Avec *les Indes Galantes,* la curiosité de l'inconnu, le goût du lointain, la sensation de l'étrange étaient éveillés par un spectacle qui n'en appelle plus aujourd'hui à nos esprits trop bien informés. C'est cette atmosphère des « Mille et une nuits » que n'a pas fait revivre, malgré son faste et les mérites incontestables d'une transposition inventive, la mise en scène 1952, à la fois trop littérale et volontaire-

---

(7) Cf. *Les Indes Galantes,* Ballet héroïque représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le Mardy vingt-troisième d'Aoust 1735. de l'Impr. J. B. Christophe Ballard. 1735. 58 p. et Avertissement. Bibl.. de l'Arsenal RO. 1198.

Nous voyons dans « ce dessein raisonné et pittoresque » dont parle Fuzelier, l'annonce du ballet d'action et de la danse expressive qu'instaurera Noverre un demi-siècle plus tard, en réponse aux vœux des « philosophes » et de Diderot, détracteurs de l'opéra-ballet et de la danse pure.

(7 bis). Ex. : le *Combat légendaire des Abencérages et des Zégris,* carrousel donné à Versailles en 1685 ; *La Mascarade du roi de la Chine* donnée à Marly vers 1699, etc. et pour lesquels Bérain dessinait des costumes fantaisistes, sortes de cartes géographiques dont la mode avait commencé dès la première moitié du XVII[e] dans les ballets de cour.

ment arbitraire, de gens avertis du XXe siècle, avec l'écueil des costumes pseudo-orientaux, de carnaval, voulant combiner la conception du XVIIIe siècle et la nôtre.

Il eut fallu, peut-être, la magie d'un visionnaire comme l'était Christian Bérard pour recréer à notre usage des prestiges différents mais comparables à ceux qu'avait pu susciter un Servandoni. La part faite à l'imagination étant plus belle à une époque plus ignorante mais qui savait unifier le vrai et le faux avec un art suprême par la vertu du goût et l'harmonie du style.

Quelques dates rappelleront les étapes de la pénétration orientale, avant son éclosion sur la scène de l'Académie Royale de Musique en 1735.

Marchands, missionnaires, voyageurs et ambassadeurs « extraordinaires » assuraient depuis le début du XVIIe siècle la liaison entre l'Orient et la France. Après les compagnies commerciales hollandaise et anglaise, une première compagnie est fondée par les Français, aux Indes, en 1604, reconstituée par Richelieu en 1642, elle devient par lettres patentes de Louis XIV, en 1664, la « Compagnie des Indes Orientales ». Dès 1666, trois marchands et deux nobles passent par la Perse nantis d'une lettre de Louis XIV à remettre au Roi. Des voyageurs parcourent l'Indoustan préludant aux premières conquêtes. François Martin obtient la concession de Pondichéry qui deviendra, en 1701, capitale de nos établissements de l'Inde jusqu'à leur effondrement désastreux un demi-siècle plus tard.

Sur les conseils de son confesseur le Père de la Chaise, Louis XIV délègue six missionnaires à Pékin. C'est l'un d'eux, le Père Bouvet, qui rapporte au Roi en 1697, de la part de l'Empereur de Chine, 49 volumes de dessins chinois, et qui publie sous le titre de *l'Estat présent de la Chine*, un recueil de costumes, documents dont les artistes comme Watteau feront leur profit.

Les récits de voyages précisaient quelques notions sur ces diverses contrées : de *La description du premier voyage fait aux Indes Orientales* (1601-3) par Martin de Vitré, jusqu'aux *Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes* 1676-79 du joaillier Tavernier, et au « *Journal de voyage* » de Jean Chardin auquel Montesquieu empruntera son information pour les *Lettres Persanes*. C'est en 1697 qu'avait paru l'ouvrage posthume d'Herbelot *La Bibliothèque Orientale, dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient*, publiée par les soins d'Antoine Galland, traducteur et introducteur en France des *Mille et une Nuits* en 1704-1708.

La terminologie géographique, néanmoins, restait vague au début du XVIIIe siècle. Les Indes comprenant de façon générale les pays situés hors d'Europe, elles étaient dites : Orientales, quand il s'agissait de l'Asie, Occidentales, de l'Amérique et des Antilles. Le *Mercure* de novembre 1735 se pique cependant de redresser les erreurs grossières du librettiste de Rameau à propos des *Indes Galantes* : « Une Isle Turque dans la mer des Indes est fort mal placée, les Turcs ne possédant rien dans la mer des Indes ». Fuzelier ni son public ne s'arrêtaient à ce détail. Le souci réaliste de la couleur locale dans le costume n'était pas encore de mise, non plus, en cette première moitié du XVIIIe.

Nous avons vu au cours du XVIIe siècle s'introduire des Indiens dans des entrées de ballet ou d'opéra, timides tentatives. Une répercussion plus directe de l'actualité se précise avec la cérémonie turque du *Bourgeois Gentilhomme* (1670), exact reflet de la réception à la turque, teintée de satire, que Louis XIV avait offerte à l'envoyé du Grand-Turc Suleiman-Aga. Le diplomate d'Arvieux chargé de reconduire l'Ambassadeur étranger avait lui-même conseillé Molière. Racine emprunte à une récente tragédie de Sérail, le sujet de *Bajazet*, « l'éloignement des pays réparant en quelque sorte la trop grande proximité des temps ». (Préface.)

Bérain, en 1689, traitera à la Persane les costumes destinés aux Demoiselles de Saint-Cyr pour jouer *Esther*. Parallèlement dans les arts plastiques, dès 1670, le Trianon de Porcelaine reflétait dans ses formes évoquant les pagodes, et dans l'exquis revêtement de faïence émaillée où les blancs et les bleus étaient relevés d'or fin, le goût chinois le plus raffiné. Des bassins de faïence bleue y rappelaient l'Extrême-Orient.

Aux Gobelins, les ateliers de basse-lisse tissaient en 1687-88 une tenture des « Indes Occidentales » d'après les tableaux donnés au roi par Maurice de Nassau, et dont Desportes, en 1735, sera chargé de rajeunir les cartons.

Watteau s'inspirait pour ses « chinoiseries » de La Muette, aux arabesques légères, des dessins rapportés par le Père Bouvet et de portraits d'après nature. Boucher peindra neuf scènes chinoises exécutées en tapisserie pour un salon de Mme de Pompadour.

La Chine, au milieu du siècle, entrera délibérément au théâtre avec Voltaire et son *Orphelin de la Chine*, avec Noverre et Boucher dans leur ballet des *Fêtes chinoises*.

Pour Fuzelier, il étaye sa fantaisie exotique de quelques données exactes ; ayant trouvé dans le Mercure de Janvier 1734 l'histoire du Grand Vizir Topal Osman, « si connu pour l'excès de sa générosité », il s'en inspire dans son *Turc Généreux*.

Avec les *Incas du Pérou* ou deuxième entrée des « Indes Galantes » affabulation et usages se réclament de Garcilasso de la Vega, Inca, historien du Pérou, comme il le confie dans l'Avertissement du livret. Dans la troisième entrée intitulée *Les Fleurs, fête persane*, celle qui prêta par l'obscurité de l'intrigue et son caractère plus libertin, à maints remaniements successifs, la plus grande fantaisie pour ne pas dire confusion géographique semble régner. L'auteur nous informe en ces termes « Le Divertissement de la 3e entrée n'y est pas adopté sans fondement. Les asiatiques aiment fort les fleurs. Les Turcs et les Persans leur consacrent des jours dans la plus riante saison de l'année et ces jours sont embellis non seulement par l'exposition des fleurs favorites rangées avec choix dans des vases façonnés au Japon et à la Chine, mais encore par des illuminations brillantes dès que la nuit vient couvrir de ses voiles ces aimables trésors des jardins. Ainsi, j'ai pu faire transporter l'inclination fleuriste dans les Indes par un Prince de Perse ».

La quatrième et dernière entrée, adjointe en 1736 seulement, et que l'exhibition de deux illinois au Théâtre de la Foire avait inspirée à Rameau dès 1725, allie à l'exotisme des « Indes Occidentales » la note pastorale et l'humour galant. « Le théâtre représente un Bosquet d'une Forêt de l'Amérique, voisine des colonies française et espagnole où doit se célébrer la cérémonie du grand Calumet de Paix... » En 1735, contrairement à aujourd'hui, *Les Sauvages* et avec

eux les Indes Galantes dénuées d'Epilogue se terminaient par le *Ballet Général de Guerriers français et sauvages, de Françaises en amazones, de Bergers et Bergères de la colonie, au bruit des trompettes et au son des musettes.*

III

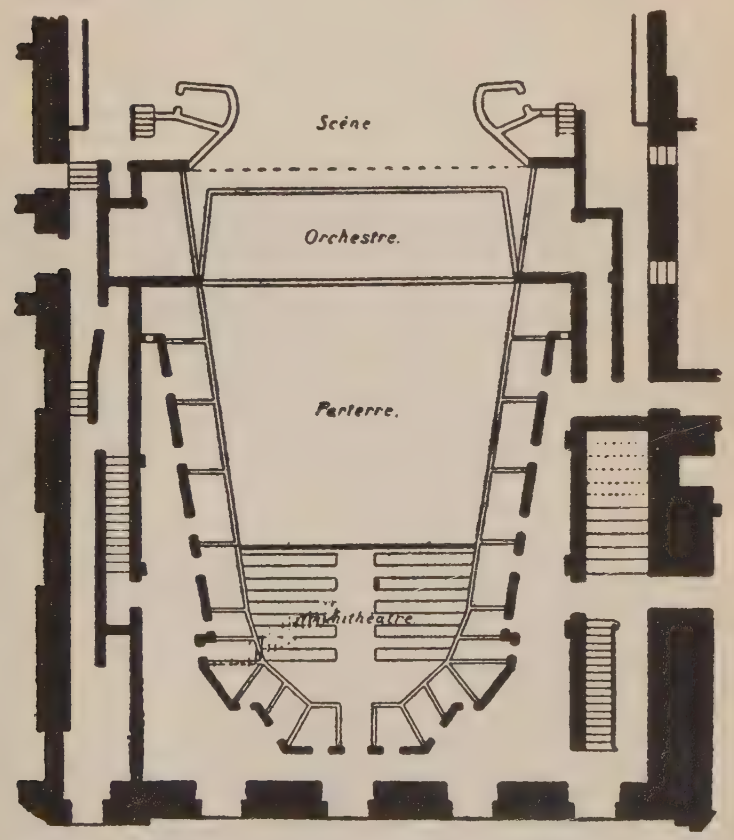
LES CONDITIONS MATÉRIELLES DU SPECTACLE

Avant d'évoquer la mise en scène initiale des *Indes Galantes* telle qu'elle nous apparaît à travers les données du livret et les sources narratives seules encore dignes de fondement dans l'état actuel de nos connaissances (8), nous évoquerons le cadre exigü où le Mardy vingt troisième d'Août 1735, cet opéra-ballet héroïque fut représenté pour la première fois. L'Académie Royale de Musique était alors chichement logée dans l'ancienne salle du Palais Royal, construite par Lemercier pour Richelieu, sise entre la rue de Valois (actuelle) et la rue des Bons Enfants, et où l'on accédait par le cul de sac de l'Opéra ouvrant sur la rue St-Honoré (9). Déjà transformée pour l'*Orfeo* en 1647, puis par Molière à qui le Roi l'avait concédée, elle se prêtait mal, par son étroitesse et son manque de dégagements, à sa nouvelle fonction de théâtre public. Pour *Psyché,* en 1671, Molière fit réparer le plafond, élever le niveau de la scène jusqu'alors privée de dessous, les degrés de l'amphithéâtre furent couverts d'un plancher qui devint le parterre debout, le fond seul conservant des gradins. Héritées du Petit-Bourbon, démoli en 1660, les loges formaient trois balcons superposés sur tout le pourtour de la salle, un espace étant réservée devant le parterre pour un orchestre de 12 violons (Registre de La Grange). Mais le théâtre repeint à neuf restait incommode et quand Lully en prit possession, en 1673, avec l'architecte et décorateur Carlo Vigarani, il demanda l'autorisation à Colbert d'enlever 2 colonnes encadrant l'ouverture de la scène pour faciliter la manœuvre des machines et d'exhausser les murs. Si la salle en 1735 gardait la structure générale et la forme traditionnelle étroite et profonde s'évasant un peu vers la scène, qu'elle conservera jusqu'à l'incendie de 1763 — qui va poser enfin le problème d'une architecture théâtrale adaptée à sa fonction — la décoration intérieure n'était déjà plus celle du temps de Lully. Une description du « Mercure de France » de Juin 1732, peu remarquée des historiens, nous donne très exactement l'aspect de la salle qui eut la primeur des *Indes Galantes.* « Les embellissements qu'on a fait depuis peu dans la salle de l'Opéra, ordonnés par le Directeur de l'Académie Royale de Musique, aux quarante-cinq loges : premières, secondes et troisièmes; aux quatre balcons et à l'Avant-scène qui font la distribution de cette salle consistent : scavoir au dessus de la première loge à droite qui est

(8) Les rapprochements que nous pouvons tenter avec les documents graphiques conservés aux Archives Nationales, O 1 3238 à 3242, pour séduisants qu'ils soient restent conjecturaux. Ces documents, recueillis par le garde général des magasins des Menus plaisirs du Roy en 1752, se rapportent vraisemblablement aux fêtes de la cour et à l'Académie Royale de Musique, mais pour une époque antérieure à la création des *Indes Galantes*, le style est celui de Bérain ou de son école.

(9) Toutes les incommodités de cette salle et de ses abords exigüs sont encore consignés dans un mémoire inédit daté de 1741 (Archives Nationales O[1] 628 N° 46-59, Maison du Roi. Académie Royale de Musique : matériel, bâtiments, etc...).

celle du Roy; on y a peint le buste d'Apollon, à celle de la Reine qui est vis-à-vis celui de Minerve, ils sont suivis, sur la même ligne des panneaux des secondes loges, des Bustes des plus célèbres poètes et des Muses, alternativement ornez de bas-reliefs relatifs aux Bustes en Médailles qui forment le milieu supérieur de chacune des premières loges, peints en camaïeu et fermez par des guirlandes de fleurs de coloris et soutenus par des ornements réhaussés d'or. On voit sur les bases des premières loges des cartouches entremelez d'ornemens réhaussez d'or, aussi ornez de Festons de fleurs de coloris dans lesquels sont des trophées, des Attributs d'Apollon, de Minerve, des Muses et des Poètes... Toutes les loges sont séparées par des Palmiers sur des montants qui s'élèvent des consoles et des agrafes de sculpture, le tout réhaussé d'or ou doré en plein. Les dedans et les plafonds des loges son feints de Damas et autres riches étoffes... Le grand rideau qui ferme le théâtre présente à la vue un grand morceau de coloris dont les figures sont de la proportion d'environ sept pieds, la Bordure est réhaussée d'or, composée des parties convenables au sujet : Apollon y paraît au milieu d'une gloire... Les armes du Roi



Théâtre du PALAIS-ROYAL. - L'Académie Royale de Musique, depuis l'époque de Lully jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. (*Plan d'après Blondel*).

sont le Couronnement de la Bordure, elles sont accompagnées de branches de deux Palmiers dont les troncs prennent leurs racines dans les ornements de la Base de cette bordure et en montant forment un plan circulaire, varié au pourtour du Tableau... Le public a fort applaudi à ces nouveaux embellissements dont l'invention et la prompte exécution est dûe au Sieur Le Maire peintre fort entendu et qui a déjà réussi bien des fois dans ces sortes d'ouvrages (10). »

Le privilège de l'Opéra était alors entre les mains d'un sieur Lecomte, septième administrateur (5) depuis Lully de l'Académie Royale de Musique, dont la gestion financière n'allait pas sans difficultés, avec un lourd passif qu'on se transmettait. Aussi le Sieur de Thuret, ancien Capitaine au Régiment de Picardie, à qui le privilège échoit en 1733, et régisseur en fonction lorsque seront montées les *Indes Galantes,* se voit-il obligé de demander au Roi, pour équilibrer son budget, « de faire imprimer et graver les paroles et la musique des opéras qui doivent être présentés, pour être vendus dans la salle ». Le privilège est accordé par lettres patentes du 12 Novembre 1734 (11). « Au mois de May 1735, Le Sieur de Thuret donna un mémoire à la Cour par lequel il remontre que depuis l'arrêt qui lui a accordé le privilège de l'Académie Royale de Musique il a employé et employe sans relâche peines, soins et argent pour soutenir le spectacle avec toute la décence, la dignité et la magnificence possibles. » Et quelques temps plus tard, il demande « le privilège exclusif de dix-huit deniers sur chaque jeu de cartes à jouer fabriqué et distribué dans la ville et faubourgs de Paris pendant l'espace de dix années consécutives pour en être le produit employé à la construction d'une nouvelle salle d'Opéra, celle actuelle du Palais Royal étant la moins décorée et la moins spacieuse qu'il y ait en Europe... Cette salle est dans un lieu si resserré et dont les débouchés sont si étroits que si par malheur il arrivait un incendie il serait bien difficile d'y donner des secours. (12) » Ce mémoire n'eut point de succès, à un nouveau mémoire, « Réponse a été qu'il fut permis au Sr de Thuret de se servir de la grande salle des Machines du palais des Thuilleries qu'il ne se soucia point d'occuper pour des raisons à luy connues. » Thuret prenait sa retraite dès 1744 et en 1749 le privilège de l'Opéra est « accordé à perpétuité au corps de ville de Paris » qui quelques années plus tard essaiera de s'en défaire (13).

Les péripéties de cette gestion consignées dans les documents d'archives ont leur importance car elles viennent à l'appui des critiques

(10) Nos efforts ont été jusqu'ici infructueux dans le rapprochement de cette description et des documents graphiques, non exactement identifiés, de la même époque, représentant l'intérieur d'une salle d'opéra. Le dessin de Gabriel de Saint-Aubin « *Armide* » dans l'ancienne salle d'Opéra » (Coll. de l'Ermitage) nous paraît plutôt se rapporter à la nouvelle réfection de l'Opéra faite en 1750. Le motif des Palmiers était très à la mode, on le trouve dans la salle de théâtre de Fontainebleau dès 1725 et sur des documents antérieurs, de Bérain notamment.

(11) L'imprimeur choisi est Ballard et bien celui du Livret des *Indes Galantes.*

(12) Le 1er avril 1730, le Prince de Carignan avait proposé un nouveau projet pour l'Opéra, qui était de le placer dans son hôtel de Soissons, « offrant de vendre une partie du terrain qui y est enclos pour y construire une salle d'Opéra plus grande que n'est celle du Palais-Royal qui ne peut contenir le monde qui se présente aux premières représentations de l'Opéra ». (Ms Amelot). Voir aussi « *Devis des bâtiments projetés sur le terrain de l'Hôtel de Soissons, fait par Mr Legoux, entrepreneur des Bâtiments du Roy* », 1730. (Archives Nationales, O^1 628, n° 60.)

(13) Ces renseignements, pour la plupart inédits, sont empruntés aux « *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de Musique depuis son établissement en* 1669 *jusqu'en l'année* 1758 », d'après les Archives de la Maison du Roi, mémoires attribués à Florimond et connus sous le nom de Ms Amelot de la Coll. Fétis. Copie, Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 516.

Tempête (dal Pomo d'Oro), décor de Burnaccini (1636-1707).
(Bibl. de l'Opéra). *Photo Rigal.*

Le Turc généreux, décor de Wakhévitch.
Photo Lipnitzki.

Prologue : le Palais d'Hébé, décor de Jacques Dupont.

Photo Lipnitzki.

Les Fleurs, décor de Moulène.

Photo Lipnitzki.



La Salle du Manège à Versailles, décorée par Slodtz (1745).
(*Gravure de Cochin*).

San Alessio (1632-1634), théâtre Barberini, Rome.
(Bibl. de l'Opéra).

Photo Rigal.

Les Sauvages, décor de Chapelain-Midy.

Photo Lipnitzki.

empruntées aux chroniqueurs de l'époque et généralement citées par les historiens (14) : le chevalier de Brosses visitant le théâtre San Carlo de Naples en 1739 remarque que la scène seule y est plus grande que toute la salle de l'Opéra de Paris.

Riccoboni dans ses *Réflexions* (1738) estime que les décorations du théâtre de l'Opéra sont belles « mais elles ne peuvent pas se comparer à celles d'Italie parce que la petitesse du théâtre ne permet pas de les faire aussi grandes ». Quant aux machines, elles ne dépassent guère en perfection celles du temps de Lully et les critiques souvent sévères et partiales des Grimm, Rousseau ou Marmontel sont à peu près les mêmes que celles de Perrault ou de La Fontaine au siècle précédent. On se plaint de voir les cordes auxquelles les chars sont suspendus et de n'avoir « point assez cherché à cacher les causes ». En dépit de ces imperfections, les étrangers affluaient à l'Opéra de Paris, dernier refuge en Europe du « Deus ex machina » et des prestiges du merveilleux mythologique. L'Opéra italien qui jusqu'alors avait surpassé celui des autres nations par l'habileté de ses machinistes et l'imagination fantasmagorique de ses décorateurs dispensaït maintenant crédits et suffrages aux seuls artistes du « bel canto ».

L'administrateur Thuret était de bonne foi quand il faisait valoir ses efforts de gestion auprès de Louis XV et ses peines « pour soutenir le spectacle avec toute la décence, la dignité et la magnificence possibles », sa régie coïncidant avec cette période particulièrement éclatante à laquelle sont associés les noms de Rameau et de Servandoni.

~

De Torelli à Bérain et Errard l'art du décor avait perpétué les mêmes thèmes, l'Opéra possédant une réserve à toutes fins, où temples et palais en perspective symétrique et frontale, n'allaient pas sans monotonie. Fait assez exceptionnel, attesté par le Mercure de Septembre 1735, la décoration du 3e acte, ou Fête des Fleurs, des *Indes Galantes* avait été faite spécialement sur les dessins du chevalier Servandoni. Rien n'est signifié pour les autres actes (15).

Florentin d'origine, formé à l'école du peintre d'architecture Pannini et à celle de l'antique, mais d'esprit aventureux et d'imagination exaltée, Servandoni faisait révolution dans les méthodes décoratives de l'Académie Royale de Musique dont il était le premier peintre décorateur depuis 1728. Il y appliquait la plantation oblique ou irrégulière des chassis, inventée et répandue en Italie par les Bibiena et qui conférait au décor une infinie variété. Il donnait en outre aux architectures et aux objets leurs véritables dimensions, n'en peignant qu'une partie sur les chassis, il agrandissait ainsi l'es-

(14) Voir le bel ouvrage déjà classique de P.-M. Masson : *L'Opéra de Rameau*, Paris, 1930.

(15) Un mémoire anonyme et inédit (Archives Nationales O1 628, no 46-59, Académie Royale de Musique : matériel, entretien), daté de 1741, nous confirme dans l'idée du réemploi des mêmes décors tout en nous fournissant des appréciations piquantes sur le chevalier Servandoni : « ...personne ne connaît mieux que moi les mérites de Servandony et l'étendue de ses talents, le public souhaite qu'il rentre à l'Opéra, c'est un cri général, cependant il a trois défauts considérables : il n'est jamais prêt au jour indiqué, il donne beaucoup moins que ce qu'il a promis, il est d'une grande dépense... Il y a un grand inconvénient à ne donner qu'*une belle décoration* neuve à chaque opéra nouveau, cela fait paraître les autres vilaines. »

pace scénique par son entente de la perspective; le rapport entre acteurs et décors devenait vraisemblable. L'emploi des machines pivotantes permettait l'illusion de chutes d'eau, de cristaux et pierreries, Servandoni ayant le goût de la matière précieuse, des marbres polychromes; il excellait aussi dans les effets de tempête, d'incendie, et autres phénomènes de la nature. Les possibilités nouvelles de représentation par la mise en scène ne furent certainement pas sans influence sur l'art des librettistes de cette époque et le Livret des *Indes Galantes* nous en offre un exemple. La tempête de la première entrée, l'éruption volcanique des *Incas du Pérou,* le divertissement floral de la *Fête Persane,* s'ils ont inspiré à Rameau certaines de ses plus belles pages, ont été conçues aussi en fonction des effets surprenants de la machinerie.

La presse de 1735 ne s'étend que sur le décor de la Fête des Fleurs, mais les indications scéniques du livret et de la partition évoquent pour nous les autres scènes.

Seul le prologue mythologique reste dans la pure tradition du XVII[e], avec ses « gloires », ses descentes et envols de divinités et d'amours, ses architectures classiques probablement empruntées à la réserve de décors de l'Opéra. « Le Théâtre représente le Palais d'Hébé, dans le fonds, et ses jardins dans les ailes » nous dit le Ms. de la partition 1735. C'est cet esprit classique qu'a respecté M. Jacques Dupont dans l'interprétation actuelle du décor du Prologue, traitant les architectures dans leur entier et non à la manière de Servandoni, mais avec l'emploi d'un dorique sans base qui fleure le néo-classicisme des années 1750 plutôt que le style orné du grand siècle. Les portiques latéraux à deux étages sont de l'invention de M. Dupont, ils distribuent assez heureusement les entrées de la jeunesse des quatre Nations Alliées. Les cortèges d'amours traversant l'espace sur un tapis roulant nous ont paru l'innovation la moins heureuse, de la mise en scène par ailleurs magistrale de M. Maurice Lehmann — parce que d'un ordre trop délibérément spectaculaire.

« La scène est dans le port d'une île Turque de la mer des Indes » (15 bis) et le « Théâtre représente les jardins d'Osman-Bacha terminés par la mer » annonce le livret du *Turc Généreux* à quoi un chroniqueur épris de logique répartira dans le Mercure de Novembre 1735 : « Puisque la guerre éloigne les amours de l'Europe, la sécurité de leur retraite n'est pas bien assurée dans la Turquie qui en a une sanglante et très avantageuse à soutenir contre le Régent de Perse, la même raison milite contre la Fête Persane des fleurs... mon inquiétude pour la tranquillité des amours n'est point calmée par la position imaginaire d'une île Turque dans la mer des Indes ». M. Wakhévitch partant de ces données évoque une Turquie, davantage inspirée des grands décors romantiques du XIX[e] siècle où de l'atmosphère chaude des Ballets Russes que de l'exotisme fantaisiste mais très stylisé du XVIII[e]. Les costumes aux coiffures empanachées sont parmi les plus carnavalesques du spectacle.

De l'avis des contemporains les *Incas du Pérou* étaient la seule entrée qui répondit parfaitement aux promesses du Prologue; Là

(15 bis) Les décors maritimes étaient d'un usage courant au XVII[e] siècle : vaisseaux, galères, ports, îles, tempêtes, naufrages faisaient partie du répertoire classique. (Cf. Abbé de Pure. *Idée des spectacles anciens et modernes*, 1668 et Père Ménestrier *Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681). (Les gravures d'après Torelli et Burnacini nous en fournissent aussi de nombreux exemples; quant à Bérain ses fonctions de sculpteur de vaisseaux le portèrent à développer le thème, comme l'attestent un grand nombre d'études et de dessins d'un beau style classique qu'on peut lui attribuer. (Arch. Nationales : O^1 3238-42.)

tous les moyens d'expression concouraient au dramatisme de l'action. « Le théâtre représente un désert du Pérou terminé par une montagne aride. Le sommet en est couronné par la bouche d'un volcan formée de rochers calcinés, couverts de cendres » nous dit Fuzelier. C'est dans ce désert qu'est célébrée la fête du Soleil, fête tout à coup troublée par un tremblement de terre, qui affole les Incas..

« L'air s'obscurcit, le tremblement redouble, le volcan s'allume et jette par tourbillons du feu et de la fumée » cataclysme provoqué par la jalousie de Huascar qui périra victime de « son barbare artifice » et occasion pour Servandoni de déployer sa science de machiniste. Mais la scène du tremblement de terre avait ses antécédents au XVIIe, et dans l'orage de « Samson » pièce, interdite, de Voltaire; elle se perpétuera pendant toute le XVIIIe et au delà (16).

Le décor d'aujourd'hui, œuvre de M. Carzou est peut-être, par son climat surréaliste, le plus curieusement original du spectacle, répond-il bien au style des *Indes Galantes ?* Les costumes, par contre, s'harmonisent parfaitement aux rythmes sauvages et à la chorégraphie de M. Lifar qui fait revivre, comme il l'a dit lui-même, et non pas revoir, le XVIIIe siècle.

Quant à la troisième entrée ou « *Fête des Fleurs* », critiquée à l'époque pour son sujet « mince et puéril » et dont l'intrigue confuse et libertine, prêtant au double travestissement, choqua si bien les contemporains que Fuzelier remania promptement le livret, elle n'était qu'un prétexte à la féerie du divertissement chorégraphique final. L'auteur se complait à en décrire toute la mise en scène dont les compte-rendus enthousiastes du Mercure nous donnent encore mieux l'idée. « La ferme s'ouvre et alors tout le fond du théâtre représente des berceaux décorés de guirlandes de fleurs et de lustres de cristal. Le premier est rempli de jeunes odalisques de diverses nations et le deuxième des esclaves d'Ali chantans. Ces arcades qui se joignent sur le devant à une fontaine ornée paraissent s'enfoncer aux deux côtés dans un grand lointain. Au milieu du théâtre, est un rosier qui en se séparant, laisse voir l'illustre dlle Sallé sur un gazon couronnée par des amours. Six jeunes asiatiques représentant d'autres fleurs l'accompagnent et forment avec elle et la décoration qui l'environne le plus brillant spectacle qui ait jamais paru sur la scène lyrique. Le Ballet représente le sort des fleurs dans un jardin, on les a personnifiées ainsi que Borée et Zéphire pour donner de l'âme à cette peinture galante... » (Mercure Sept. 1735). Ce Ballet-pantomime où brilla d'abord Mlle Sallé, puis la Camargo, annonce déjà les ballets d'action de Noverre. Après Servandoni, il était réservé à MM. Fost et Moulène d'évoquer cette vision féerique, d'en recréer les prestiges. Leur décor éblouissant, dans le chatoiement lumineux des lustres de cristal, qui cloutent le firmament de la scène, est à la fois le plus littéral et le plus stylisé des cinq décors, avec ses jardins à la française que teintent d'exotisme, dans une gamme de verts, de gris et de tons roux, les costumes à la persane, enturbannés. C'est aussi peut-être celui qui suit de plus près le document d'époque nous rappelant, avec ses tribunes à guirlandes, le décor de la salle du Manège où la *Princesse de Navarre,* comédie-ballet de Voltaire et Rameau, fut donnée à Versailles en 1745, et dont le dessin de Slodtz gravé par Cochin nous conserve la disposition.

L'entrée des *Sauvages* ajoutée en 1736, dont l'action galante et humoristique se situe dans « un bosquet d'une Forêt d'Amérique » a

(16) Voir Appendice II, p. 284, sur la technique des volcans au XVIIIe s.

inspiré à M. Chapelain-Midy un décor dont l'exubérance et la fraîcheur exotiques, traitées dans un style très Douanier-Rousseau, s'éloigne sans doute de la vision du XVIII[e] mais convient au caractère du ballet.

Le rideau de scène qui descend entre les actes, mélange élégant de typographie et d'attributs, sur un fond gris pâle, est l'œuvre de M. Arbus. Il emprunte, peut-être à son insu, au style de la scène anglaise du XVIII[e], par les deux statues peintes qui semblent cantonner l'ouverture du proscenium. Rappelons qu'au XVIII[e] siècle, encore, tous les changements de décors se faisaient à vue, le rideau ne tombant qu'à la fin du dernier acte. Le changement à vue qui nous transporte des jardins d'Ali, aux parterres à berceaux de la Fête des Fleurs, par l'évanouissement soudain d'architectures persanes aux couronnements bulbeux, nous a paru l'une des réussites de la mise en scène d'aujourd'hui.

~

Les danseurs portaient encore le masque à la création des *Indes Galantes,* usage qui disparaîtra peu à peu, mais les femmes dansaient à visage découvert. Le costume d'Opéra demeure costume de cour avec les agréments d'une fantaisie conventionnelle. Des modifications se sont effectuées cependant dans le costume féminin depuis l'époque de Lully et de Bérain comme l'attestent les dessins gravés de J.-B. Martin, créateur en titre des costumes en 1735 (16 bis). Si le buste est toujours étroitement gainé par le corselet, les paniers se sont épanouis en une énorme cage, laissant apparaître le pied et la naissance de la cheville, ce qui donne plus de liberté aux mouvements, un maintien moins empesé. Pour les danseurs, la jambe est complètement dégagée, mais le tonnelet, sorte de petit jupon, soit-disant inspiré de l'antique, et s'arrêtant à la cuisse leur confère les apparences d'une toupie. La recherche de vraisemblance ne date que de la deuxième moitié du XVIII[e] et les premières expériences en seront tentées à la Comédie.

De même que Servandoni rompait avec la rigidité du décor symétrique quand il jugeait préférable une plantation irrégulière, Rameau par la liberté de ses rythmes rompait avec le statisme des « positions » (17) et le parallélisme des lignes chorégraphiques, mettant parfois dans l'embarras ses meilleurs interprètes. Dupré, (18) dans l'acte des *Sauvages* dut ainsi avoir recours aux conseils de Rameau pour composer les figures de sa danse. Quarante sujets des deux sexes dont 14 premiers danseurs et 26 figurants formaient au milieu du XVIII[e] le corps de ballet de l'Opéra (18 bis).

(16 bis) Aucun dessin original, dans les recueils de costumes conservés à la Bibl. de l'Opéra, ne peut être encore identifié avec certitude comme émanant du crayon de Jean-Baptiste Martin. Mais nous serions tenté de lui attribuer un très beau lavis symbolisant les Eléments ou la Nature. Res. O[4], pl. 41. Deux dessins gravés figurant une Chinoise et un Chinois de fantaisie sont signés de lui et portent cette indication précieuse : « *habillement qui sert dans plusieurs Divertissements comme le Ballet des Indes Galantes,* etc. » C'est à l'acte des Fleurs que les costumes se rapportent et Fost s'en est inspiré librement pour la reprise actuelle. Gravures souvent reproduites. Cf. *L'Opéra de Paris,* n° V, p. 11.

(17) Les cinq positions classiques et le principe du dehors auraient été fixés et codifiés vers 1660 par Beauchamp, surintendant des ballets à l'époque de Lully.

(18) Noverre, *Lettres sur la danse,* Stuttgart et Lyon 1760, cf. réédition de 1807, t. II, p. 106-107. « Cet excellent danseur avait moins l'air d'un homme que d'une divinité, c'était une belle machine parfaitement organisée mais à laquelle il manquait une âme. »

(18 bis) Les effectifs pour la reprise actuelle sont de 125, y compris l'école de danse.

Danseuse la plus réputée en 1735, Mlle Sallé qui créa le rôle de la Rose dans la Fête des Fleurs, avait déjà tenté à Londres l'essai de la danse pantomime en proscrivant les lourds paniers. La noblesse expressive et la simplicité de ses mouvements l'avaient fait surnommer la « Vestale ». Non moins célèbre La Camargo qui lui succéda, en Rose, lors de la reprise de 1743, n'était ni jolie, ni grande, ni bien faite, nous dit Noverre, mais sa danse était vive, légère, pleine de gaîté et de brillant, elle excellait dans les jetés battus et l'entrechat dont on lui attribue à tort l'invention (19). André Levinson a démontré dans d'admirables articles (20), s'appuyant sur le traité de « Chorégraphie » de Feuillet — qui codifie au début du XVIII[e] l'expérience des Beauchamp et Pécourt au XVII[e], tout en préfigurant les formes saltatoires de Noverre — que les créateurs des *Indes Galantes* étaient déjà des virtuoses complets quant à la petite batterie et aux nuances infinies du maintien. Leur art comportait une grande variété de pas : glissés, chassés, coupés, giratoires et pirouettés, mais encore anguleux et contourné il différait de la danse romantique et moderne par l'amplitude moindre des dégagés, une élévation plus limitée (21). Sans être encore le véritable *ballet* d'*action,* — ou pantomime rythmée — cher à Noverre, la danse des Fleurs, celle du grand Calumet de la Paix dansée par les sauvages, le laissent entrevoir.

IV

FORTUNE DES "INDES GALANTES"

Avant la brusque retombée dans l'oubli qui devait durer plus d'un siècle, *les Indes Galantes* connurent en trente-huit ans, du 23 Août 1735 au 6 Septembre 1773, 320 représentations à l'Académie Royale de Musique (21 bis). A vrai dire la dernière représentation intégrale s'arrêta en 1761, seuls des fragments figurant encore au programme après cette date.

La préférence allait au Prologue, représenté 267 fois, et la défaveur au *Turc généreux,* donné 145 fois seulement, pendant les trente-huit ans. Le concert Spirituel joua des morceaux jusqu'en 1780. La cour eut aussi ses représentations, le 12 octobre 1754 les *Incas du Pérou* étaient joués à Fontainebleau et le 30 Janvier 1765 à Versailles devant le roi. Le 16 Février 1765, la Guimard dansait à Versailles dans le Prologue et *Les Sauvages* (22). — Le prologue est donné au

(19) Comme l'a très bien marqué Maurice Brillant (*Problèmes de la danse,* 1953, p. 135), après Levinson, c'est le style taglionesque, noble et d'élévation que préfigure Marie Sallé, comme Camargo est l'ancêtre de Fanny Elssler, « le duel chorégraphique des deux étoiles romantiques a pour parallèle au XVIII[e] siècle celui de Sallé-Camargo ».

(20) Articles parus dans *Comedia,* juin 1925, à propos de la reprise des *Fleurs* à l'Opéra-Comique.

(21) C'est la substitution des chaussures sans talons, puis du chausson, aux chaussures à talons de l'Ancien Régime, qui a permis les pointes et cette élévation progressive dès l'époque romantique. La configuration des salles de ballet où la vue plongeait a contribué à maintenir longtemps la conception horizontale de la danse. (Cf. Levinson, *Les danseurs de Lully,* Revue Musicale 1925.)

(21 bis) Le 24 décembre 1953 l'Opéra a célébré la centième, record battu en treize mois.

(22) Pour les *Incas du Pérou,* à Fontainebleau en 1754, voir Appendice I, la description détaillée des costumes. A la représentation de Versailles le 30 janvier 1765, Mlle Guimard portait un habit garni de diamants, un bouquet de plumes et de gaze verte et or avec des diamants dans les cheveux (Archives Nationales, O^1 3266). Les archives nous renseignent aussi sur les méthodes employées dans

concert de la Reine en 1736 et à Marly, en 1763, au concert du Roi. Pour le passage de la dauphine Marie-Thérèse, Bordeaux faisait jouer *Les Incas* et les *Fleurs* le 28 Janvier 1745, mandant Servandoni en la circonstance.

Il existe 16 éditions du livret des *Indes Galantes,* à travers lesquelles nous pouvons suivre les modifications apportées à l'œuvre de Fuzelier au cours du XVIIIe siècle. La première datant du 18 Août 1735, se présente sous la forme d'un petit in-quarto de 60 pages. Dès la 3e représentation, le prologue est écourté, et l'ordre des entrées interverti, le *Turc généreux,* raccourci, cédant la première place aux *Incas du Pérou* qui la lui rendent en 1743 seulement. La 3e édition, de 1735, consigne la nouvelle version de l'acte des Fleurs, ainsi jouée le 11 septembre avec 5 scènes au lieu de 8 et la suppression du rôle d'Ali et de Zaïre remplacés par ceux d'Atalide et de Roxane sa confidente. Cette version ne maintient que le travestissement de Fatime en esclave polonais, celui de Tacmas en marchande du sérail, trouvé plus choquant, étant supprimé. La 5e édition comporte en supplément l'entrée des *Sauvages,* représentée le 10 mars 1736, et la 6e, de 1743, qui donnait une nouvelle distribution, rétablit définitivement l'ordre primitif des entrées. Les 12, 13 et 14e éditions sont relatives à des représentations à la cour, les dernières enfin, ne donnent plus que des fragments. Mise à part, la refonte des Fleurs, les autres actes n'ont subi au cours des 16 éditions que des altérations minimes tendant à l'allègement. La reprise actuelle des *Indes Galantes* s'est servie de la version d'origine.

Le succès d'abord honorable de l'œuvre ne cessa de croître, servi par la qualité des interprètes. Jélyotte, le ténor béarnais, le « divin

---

la décoration des opéras joués à la cour. Pour le Prologue donné à Versailles le 16 février 1765 « on se servira du jardin de *Pomone* nouvellement repeint avec son rideau arcadé et le petit fond » (fait pour la pièce d'*Amour pour amour* ». Même réemploi pour les costumes : Bellonne (rôle tenu par M. Durand) « l'on pourrait se servir de l'habit de Minerve de Mlle Dubois s'il ne se trouve trop court ou en mauvais état, auquel cas il le faut faire à neuf. Suivantes d'Hébé : « habits des « plaisirs » du magasin. Dans l'acte des *Sauvages* donné le même jour « on se servira d'une décoration de forêt qui a été nouvellement retouchée et d'un rideau arcadé avec son petit fond fait aussi à neuf ». Et pour les costumes : 2 habits neufs, 17 à réparer. Don Alvar (M. Durand) : « Costume de M. Legros dans Incas (don Carlos). Sauvages et sauvagesses : habits de faunes et driades du magasin ».

Lors de la reprise des *Sauvages* à Fontainebleau le 10 octobre 1769, les réemplois sont différents : « Adario (M. Larrivée) habit du magasin de Hilar dans *Silvie* Chœur des Sauvages : habits du magasin, chœur des Scythes : remis en taille et réparé les feuillages. Mlles : habits de driades, faire deux habits neufs pour compléter le chœur au nombre de 14. Pas de deux : M. Vestris : habit neuf, masque basané. Mlle Allard : habit neuf. Ballet : costumes du ballet des Scythes. »

Ces quelques exemples sont significatifs ! Un document plus tardif, daté de 1770, et fixant le programme des pièces qui devront être jouées cette année-là à Fontainebleau, nous apprend que les décors voyageaient d'un château à l'autre et que les artistes étaient les mêmes qui fournissaient la cour et la ville. « Comme à Choisi il y a des décorations qui sont restées au théâtre, il faut savoir si l'on compte y donner des spectacles et dans quel temps parce qu'il faut qu'elles repartent pour Fontainebleau ». « lorsque les spectacles seront tout à fait décidés il faut qu'ils soient fixés d'une manière invariable parce que tous ceux qui travaillent aux décorations sont les mêmes qui travaillent à celles de Versailles et de Paris, et qu'il ne faut pas faire faire des ouvrages qui ne seraient cette année d'aucune utilité; comme il n'y a pas de tems à perdre Mr Girault a distribué l'ouvrage et tout est en train » (Archives Nationales, O[1] 3266[To].)

Les reprises à Versailles furent données dans la salle aménagée vers 1680 dans le vestibule entre la cour des Princes et le jardin, salle agrandie et embellie en 1762. Cf. R.H.T. 1951. II. A. Marie. *Les théâtres du château de Versailles.* p. 133-52 et pl.

La salle de Fontainebleau, longue et étroite, avait été aménagée en 1725 dans l'aile de la Belle-Cheminée, et décorée par Robert de Cotte (Cf. R.H.T. 1951. III. A. Marie, p. 237-47 et pl.)

Bien qu'agrandie en 1754, Papillon de La Ferté, Intendant des Menus-Plaisirs, se plaignait encore de sa petitesse et de son incommodité en 1765.

chanteur », « tantôt un zéphyr et tantôt un volcan » dont Coypel, Tocqué et Cochin nous ont conservé les traits physionomiques, fut pendant de longues années un incomparable Valère, et le Damon des *Sauvages,* dont l'air en sol mineur allait faire fureur et figurer 82 ans au Concert des Tuileries, pour la fête du Roi.

Particulièrement brillante est la reprise de Mai 1743, la machinerie dont on loue la perfection est alors entre les mains du sieur Arnould machiniste du Roi. La piquante Mlle Fel, aimée de Grimm et du peintre La Tour, a succédé à Mlle Eeremans, en Hébé du Prologue. Notons qu'à l'époque le rôle de Bellonne, déesse de la guerre, imparti aujourd'hui à Mlle Hélène Bouvier, était toujours tenu par un homme. La reprise de 1751 voit apparaître en Borée, Gaëtan Vestris, cet autre « Dieu de la danse » qui surpassa son maître Dupré en variété et en charme. Le 14 Juillet 1761, lors de la dernière reprise intégrale à l'Opéra, plus aucun des interprètes de la création ne figure (22 bis).

Les décorations dues au machiniste Girault « n'ont rien qui mérite une attention particulière » nous dit le Mercure d'Août 1761. Mais la musique de Rameau accueillie en 1735 avec un peu d'étonnement et de méfiance, est applaudie aujourd'hui « par goût et par une impression unanime de plaisir. » L'acte des *Sauvages* joué seul à l'Opéra en 1773, et pour la dernière fois, le sera dans la nouvelle salle du Palais Royal reconstruite, selon les données les plus modernes de l'optique et de l'acoustique, par l'architecte Moreau (23).

Rappelons qu'au XVIII[e] le succès des *Indes Galantes* suscita des parodies immédiates : *Les Indes Chantantes* 2 actes et 1 prologue de Romagnesi et Riccoboni fils, à la Comédie Italienne, *Les Amours des Indes* de Carolet à l'Opéra-Comique, *La Grenouillère galante* du même auteur aux marionnettes de la Foire St-Laurent. La reprise de 1743, inspira à Favart *l'Ambigu de la folie ou le ballet des dindons* donné à l'Opéra Comique, enfin *les Indes dansantes,* 3 actes joués le 26 juillet 1751 à la Comédie Italienne.

C'est seulement le 30 Mai 1925 que renaissait, à l'Opéra Comique un fragment des *Indes Galantes,* sur l'initiative d'Albert Carré et d'André Messager. L'Acte des *Fleurs* remis à la scène dans un décor de Jusseaume, était brillamment interprété pour le chant, avec Yvonne Brothier en Zaïre et Villabella en Tacmas. Mais l'exécution chorégraphique sous la direction érudite de Mlle Chasles, n'approchait pas, semble-t-il, de celle que nous pouvons admirer aujourd'hui, malgré les

---

(22 bis) Boquet était alors dessinateur des costumes, hautement vanté dans le Mercure de 1761, sont art nous est connu par des dessins d'un graphisme frisé très particulier. On peut lui attribuer un charmant dessin à la plume de Bellonne, daté de 1761, portant cette inscription : « Fragment du Prologue des *Indes Galantes,* cuirasse d'acier écaillée et bordée d'or, jupe de gaze... ponceau ou cerise ornée d'or, mante d'or. » (Bibl. de l'Opéra. D. 216. V. pl. 41). Bellonne est debout tenant son bouclier d'une main, une épée de l'autre. Un panache de plumes d'autruche orne son casque.

Un dessin d'atelier plus banal, mais aquarellé, porte l'inscription *Indes Galantes, Incas.* Costume féminin à paniers, découpé en forme de feuilles. Pl. 40. — Deux dessins de Sauvages vêtus de peaux de bêtes (D 216. II. pl. 70 et 86) peuvent être de l'atelier de Boquet. Etc.

Nous remercions de leur extrême obligeance les Bibliothécaires de l'Opéra qui ont facilité certaines de nos recherches en les orientant.

(23) Après l'incendie de 1763, l'Opéra s'était réfugié dans la salle des Tuileries spécialement aménagée par Soufflot. Rameau avait complètement disparu du répertoire de l'Opéra, en 1785, avec *Castor et Pollux.* En 1837, la Société des Concerts du Conservatoire mettait au programme le chœur des *Sauvages.* L'œuvre de réhabilitation de Rameau fut commencée en 1908 par Messager et Broussan avec la reprise d'*Hippolyte et Aricie,* et par M. Jacques Rouché avec celle de *Castor et Pollux,* sur la scène de l'Opéra, en 1918.

noms de Mona Païva en Papillon et de Mlle de Rauwera en Rose. Le thème de la féerie nocturne avait été écarté de la mise en scène à laquelle on reprocha son manque d'accent exotique dans les costumes, dont les bleus, les violets, et les jaunes se détachaient sur le parterre d'eau flanqué de bosquets de la toile de fond.

1952-1953. — Laissons aux critiques de l'heure le soin des jugements sur l'actuelle interprétation, les *Indes Galantes* poursuivent leur fortune étonnante (24).

HÉLÈNE LECLERC.

APPENDICE I

LES COSTUMES DES INDES GALANTES AU XVIIIe SIÈCLE

(Documents communiqués par Mme France Vernillat)

Les costumes de la création des *Indes Galantes* à l'Académie Royale de Musique demeurent un mystère après plus de deux siècles.

Grâce à trois recueils conservés aux Archives Nationales :

1) *Inventaire général des habits des ballets du Roi au mois de décembre* 1754 *et distribués par chapitres suivant les différentes sortes de caractère des habits.* (O1 3234.)

2) *Inventaire général des différents habits de théâtre servant aux spectacles de la Cour, lesquels sont dans les magasins des Menus Plaisirs du Roy à Versailles. Le tout appartenant à Sa Majesté et mis à la garde de Mr Levêque, garde magasin général des Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre, ledit inventaire fait par ordre de Mess.. les 1ers Gentilhommes de la Chambre et de Mess. les Intendants et Contrôleurs Généraux des Menus Plaisirs et affaires de Sa Majesté en l'année* 1754. (O1 3234.)

3) *Programmes ou états de costumes pour les spectacles de la Cour,* 1754-1770. (O1 3266.) (1)

nous pouvons connaître un certain nombre de costumes employés pour les diverses reprises partielles des *Indes Galantes* à la Cour durant le XVIIIe siècle. Ces costumes ne sont pas ceux de l'Académie Royale de Musique qui avait son propre budget, ils appartenaient aux magasins des Menus Plaisirs du Roi et si il y eut des prêts à l'Opéra nous n'en avons la preuve formelle que vers 1780, quand l'Académie Royale de Musique fut rattachée à l'administration des Menus Plaisirs. Cependant les artistes étaient les mêmes qui travaillaient pour Paris et pour la Cour.

COSTUMES POUR LES INCAS DU PEROU

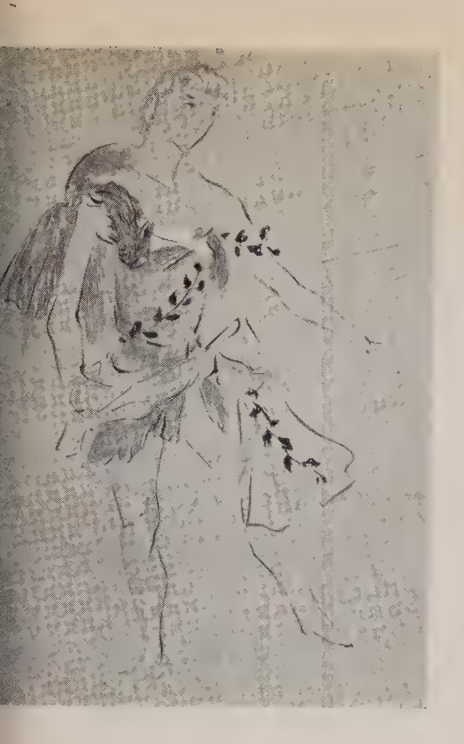
(*d'après l'inventaire général de* 1754 *et les programmes de représentation de Fontainebleau,* 1754)

HUASCAR (M. de Chassé).

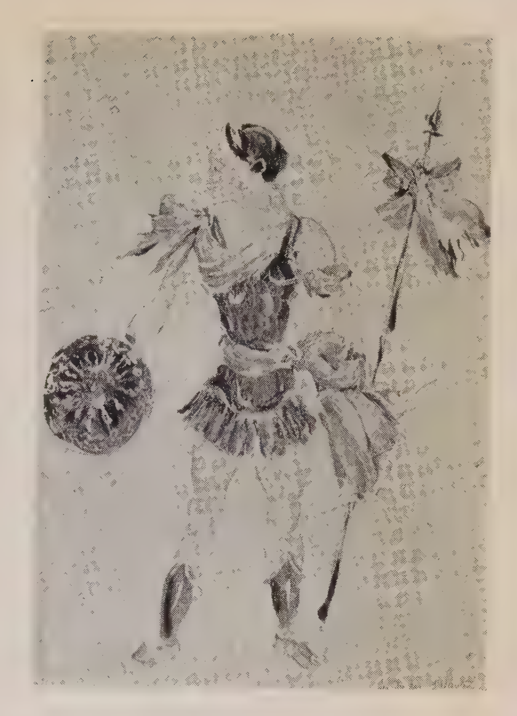
Un habit corsage et bouts de manches chair basannée. Un soleil d'or brodé

(24) L'éclatant succès que remportèrent *Les Indes Galantes* dans les jardins Boboli à Florence (juin-juillet 1953) marque une date dans les annales de l'Opéra de Paris qui, pour la première fois, se déplaçait en terre étrangère. Il est actuellement question de donner *Les Indes Galantes* à l'Opéra de New-York, de nombreux pays les réclament.

(1) Ex. : 1754 : Programme des *Incas du Pérou* (Fontainebleau).
Programme de *Thétis et Pélée* (et en 1765).
1765 : Programme du *Prologue* et de l'acte des *Sauvages* (Versailles, 16 février 1765).
Programme des *Incas du Pérou* (Versailles, 30 janvier 1765).
1769 : Programme des spectacles représentés à Fontainebleau, le 10 octobre, les *Sauvages*.



ologue, maquette de Jacques Dupont.
(*Bibl. de l'Opéra*). *Photo Rigal*.



Prologue, maquette de Jacques Dupont.
(*Bibl. de l'Opéra*). *Photo Rigal*.



Inca, gravure de J.-B. Martin.
(*Arsenal, recueil factice, estampes 200*).
Photo Rigal.



Le Turc généreux, maquette de Wakhévitch pour Ali.
(*Bibl. de l'Opéra*). *Photo Rigal*.



Indienne, gravure de J.-B. Martin.
(*Arsenal, recueil factice, estampes 200*). *Photo Rigal.*



Inca, maquette de Carzou.
(*Bibl. de l'Opéra*). *Photo R*



Zéphir, gravure de J.-B. Martin.
(*Arsenal, recueil factice, estampes 200*). *Ph. Rigal.*



Zéphir, maquette de Fost.
(*Bibl. de l'Opéra*). *Photo*

sur l'estomac porté par 4 chaines d'or. Ventre et bas du tonnelet cerise et or, ombré par de la chenille noire.
Mante et manches à pendentifs de gaze rayée or et couleur doublées de taffetas vert.
Tout l'habit garni en plumes d'autruche.
Coiffure de plumes en rond surmontées de la plume de coq
Perruque brune nattée — 4 rosettes cerise chenillées or et une pour le bonnet
brodequins cerise et or
souliers d'or à la romaine
gants blancs

Don Carlos (M. Poirier)

Habit espagnol de panne noire, bouffettes, doublure et lisseton de satin rose, porte épée
ceinture et culotte de panne noire, chapeaux d'espagnol de taffetas noir.
Bouquet de plumes sur la toque — perruque poudrée
4 rosettes roses et argent
gants, bas blancs, souliers noirs.

Phani (Mlle Chevalier)

Jupe de satin blanc à compartiments de gaze d'or ornée de paillettes. Toute la jupe garnie de plumes d'autruche rouges et vertes — garniture de corps de taffetas bois amadis de satin blanc
bracelets de glacé or garnis de réseaux et « milleret » d'or — grande draperie de taffetas
coiffure de plumes blanches — collier demi-esclavage de perles et diamants
Bracelets de perles et diamants
cocarde verte et argent
bas et souliers blancs

Mlle Lani, danse : pas de deux, et M. Lani (voir plus bas).

garniture de corps de Péruvienne de taffetas blanc recouverte de gaze en « cirzaca » garnie de plumes de coq et d'autruche. Draperie et boufettes de taffetas tigrée ornée de fleurs.
coiffure à 3 plumes relatives aux plumes de l'habit
collier en fraisettes de blonde garnie de pompons cerise
Bas et souliers blancs

Mlle Vestris (pas seul)

Un habit-jupe fond de taffetas more-doré
draperie attachée à la jupe de gaze de soie rayée — grand volant pareil —
Le tout orné de gaze brochée découpée — garnie de plumes d'autruche jaunes
coiffure de plumes à convenir avec elle de couleur jaune colin comme elle le demandera — bas et souliers blancs

M. Lani

habit de péruvien — corps de satin bois
tonnelet de gaze d'or rayée de différentes couleurs — écharpe transversale et bracelets de gaze d'or — petites bouffettes gaze argent sur le tonnelet, le tout garni de plumes d'autruche — une culotte de satin bois —
coiffure fronton surmontée d'un tour de plumes de coq — perruque noire et bonnet
masque basanné — bas blancs — souliers rouges
gants blancs

M. Godonesche — un Incas

habit corps et manches couvert de gaze argent rayée vert — amadis de taffetas feuille morte
tonnelet de toile rouge recouvert de plumes de coq — petit tonnelet recouvert de satin bleu brodé en mosaïque — « cortisanne » d'or

armure du corps et de manches de satin feu garni de « milleret » d'or — deux pendentifs aux manches de gaze argent rayée vert
une coiffure de fronton glacé or ornée de rubans cerise, au dessus tout de plumes de coq
un arc à la main

CORPS DE BALLET

Femmes

2 premières — corsage bois jupe de gaze rayée vert et argent
2 suivantes — corsage bois — jupe gaze rayée argent et rose
2 dernières — corsage bois — jupes blanches imprimées argent
Tous ces habits habits garnis en plume de laine
les têtes des plumes recouvertes de gaze argent bouillonnée
Coiffure — bouquet de 3 plumes pour la tête assorties aux plumes des habits
fraisette de gaze blonde
colliers de bouts de plumes de différentes couleurs montées sur ruban
Bas et souliers blancs

Hommes

Les 2 premiers — corsage bois — culotte, tonnelet gaze rayée verte et argent garnis en plumes de laine
les 2 suivants corps et culotte bois
tonnelets imprimés argent sur fond blanc
le tour garni de plumes de laine
les 2 derniers — corps et culotte bois
tonnelet de gaze rayée argent et rose
toutes les têtes de plumes recouvertes de gaze argent bouillonnée
tour de plume d'oie sur fronton surmontées de panaches blancs moucheté vert
perruques noires en bonnet
masques basannés
bas blancs gants blancs
souliers rouges — chacun 5 rosettes vertes et argent

CHŒURS

Hommes — 7 habits de Péruviens
corps et manches de taffetas bois
tonnelet de taffetas vert chamarré de réseau d'or, orné de plumes de laine de différentes couleurs
4 hommes en espagnols, habits d'espagnols à prendre au magasin
Femmes — 8 habits de Péruviennes
corsets taffetas bois — jupes taffetas blanc peintes en feuilles de chêne et blands
Le tout garnie de plumes de laine et réseau argent
15 coiffures pareilles...

(*Costumes employés pour la représentation de Versailles le* 16 *février* 1765 *et avec quelques variantes le* 10 *octobre* 1769 *à Fontainebleau*)

DAMON, M. Legros (1765)

Habit et culotte de castor blanc
veste parements et 6 bavaroises de castor bleu et boutons d'orés
chapeau à plumes — cheveux en queue — col noir
cocarde blanche au chapeau — écharpe blanche à franges d'or
bas blancs — souliers noirs

DON ALVAR, M. Durand (1765)

habit velours cerise doublé satin blanc — manteau et culotte de même le tout bordé de rubans de soie blanche
Toque : bouquet de plumes — cheveux allongés poudrés — fraize et manchettes de blonde
6 rosettes blanches — épée garnie de diamants
bas blancs — souliers noirs — à talons rouges

ADARIO, M. Larrivée

corps manches et culotte de taffetas chair brulée — draperie et mante de peluche tigrée — le tout doublé taffetas cerise orné de feuilles de chêne — coiffure avec plumes pendante et plumes de coq
Perruque bonnet noir
bas souliers chair brulée

ZIMA, Mlle Larrivée

Corset manches et jupe de satin bois
mante et draperie de satin tigré — le tout doublé de taffetas cerise orné de feuilles de chêne et rosettes
Bouquet plumes avec plumes de coq — collier de perles vertes dans les cheveux
bas et souliers chair tendre

FAUNES ET DRIADES (autres costumes neufs et spéciaux, et autre distribution qu'en 1765 : M. Gardel, Mlle Allard), pour servir aux sauvages

M. VESTRIS

Corps de taffetas marron
tonnelet de taffetas cerise — écharpe bracelets, mancherons et toque de taffetas tigré
le tout garni de feuilles
Mascarons et pattes de lion

M. DUMOULIN

Corps de taffetas bois
tonnelet de taffetas tigré — bracelets, écharpes pareilles garnies de feuilles de vigne
et chenille argent — coiffure pareille

M. PITROT

Corps manches et tonnelet satin cerise — bracelets et bouffettes sur le tonnelet de gros brillants argent
draperie taffetas tigré
Echarpe transversale et mancherons en bouffette de taffetas bleu imprimé argent — Le tout garni de réseau argent

M. LAMY

Corps de taffetas bois
Draperie taffetas tigré — bouffettes de gaze argent rayé vert — tonnelet de glacé argent orné de feuilles de chêne et glands peints
Le tout garni de réseau d'or-chenille et découpures vertes — coiffure de glacé argent — taffetas bois et vert, chenillé or et vert

Mlle PUVIGNE

jupe de driade — de taffetas blanc tamponné de gaze argent — à petites raies
Mosaïque formée de feuilles ornées de fleurs
bouquets de fleurs dans le milieu de la dite mosaïque
draperie de taffetas tigré
orné de feuilles et de fleurs et de réseau d'argent

OFFICIERS FRANÇAIS

habits et culottes de castor blanc
veste parements et bavaroises bleues
boutons jaunes

COSTUMES POUR LES SAUVAGES

2 HABITS DE FAUNES pour servir aux Sauvages

corps taffetas bois — tonnelet satin feu
draperie taffetas tigré — le tout garni de feuilles

17 HABITS DE FAUNES (Id)

corps et manches taffetas bois
tonnelet taffetas vert chamarré de réseau d'or — Draperie de toile tigrée garnie de feuilles de lierre

17 coiffures pareilles

3 HABITS DE DRIADES — id —

corsets taffetas bois
Jupes taffetas blanc peintes de feuilles de chêne et glands
Draperie toile tigrée garnie de feuilles

7 HABITS DE FAUNES POUR SERVIR AUX SAUVAGES

corps manches taffetas bois — tonnelet taffetas vert — bouffettes sur le tonnelet de gaze d'or rayée feu —
Draperie mancherons et bracelets de taffetas tigré garni de feuilles de chêne
le tout orné de « Milleret » et réseau or et argen
coiffures taffetas tigré orné de feuilles
culottes assorties

5 HABITS DE DRIADES (Id)

Jupes taffetas blancs peintes en guirlandes de fleurs et ceps de vigne
Corsets de taffetas bois — écharpes et draperies taffetas tigré — le tout orné de feuilles et de fleurs

3 HABITS DE FAUNES (Id)

corps manches et culottes satin bois — tonnelet et manches bouffantes satin cerise — bouffettes satin jaune tigré et feuilles de (?)
Echarpe taffetas chair — draperie satin jaune tigrée doublée de taffetas chair brulée
le tout orné de feuilles de (?) toque satin jaune tigrée

BERGERS D'ALCIMADURE pour servir aux Sauvages

5 habits de la bergerie d'Alcimadure
petites vestes de taffetas rose ornées de moulinets roses et verts et de découpures blanches — manches tailladées de gaze d'Italie — ornements roses lisets et moulinets verts et roses — volants de gaze à la Reine brochée à fleurs roses
les culottes pareilles aux volants
5 toques taffetas blanc — froton taffetas rose, ornées de moulinets et découpures vertes

BERGÈRES (Id)

5 habits — jupes et manches de taffetas vert tamponnée recouverte de gaze à la Reine brochée à fleurs roses, ornées par le bas de moulinets verts et 4 volants de taffetas rose orné de découpures vertes
+ 2 habits : jupe de toile blanche recouverte de gaze blanche brochée à ramages de fleurs de soie roses, ornées de 3 roues de découpures et de moulinets verts — petits bombets de taffetas rose ornés de gaze brochée et découpée et de moulinets verts
manches pareilles aux jupes

APPENDICE II

LES VOLCANS

En revoyant les cotes des Archives Nationales aimablement signalées par Mme Vernillat à propos des costumes des *Indes Galantes* (costumes qui, nous le répétons, ne sont pas ceux de la création à l'Académie Royale de Musique mais ceux des reprises partielles à la Cour), nous avons eu l'heureuse fortune de mettre la main sur un document inédit qui concerne la technique des volcans au XVIII[e] siècle. Il s'agit d'un « programme de la décoration et machines pour *Zénis et Almasie* (1) donné pour la Cour à Fontainebleau le 2 septembre 1765 et repris en 1770 (O[1] 3266[2]). Un pre-

(1) *Zenis et Almasie*, Ballet-héroïque de de La Borde, paroles du duc de La Vallière.



Indien, atelier de Bérain.
l. de l'Opéra, D. 216 pl. 20). *Photo Rigal.*



Sauvage, maquette de Chapelain-Midy.
(*Bibl. de l'Opéra*). *Photo Rigal.*



Faune, gravure de J.-B. Martin.
nal, recueil factice, estampes 200). *Ph. Rigal.*



Sauvage, maquette de Chapelain-Midy.
(*Bibl. de l'Opéra*). *Photo Rigal.*

Décor de volcan (fin du XVII[e] siècle, début du XVIII[e] siècle).
(*Archives Nationales o[1] 3241*). *Photo Rigal.*

Les Incas du Pérou, décor de Carzou.
Photo Lipnitzki.

mier feuillet nous expose le programme idéal auquel on veut atteindre, sur un autre feuillet nous avons les moyens pratiques de le réaliser.

1° *Décoration : « Un désert hérissé de rochers entre lesquels seront quelques arbres tristes comme pins, ifs, etc., mal venus et desséchés dans quelques parties. Ces arbres ne doivent être que sur les ailes. Le fond du théâtre représentera une chaîne presque circulaire, d'autres rochers de hauteur et de grosseur inégale, en sorte que les plus petits soient toujours au devant ou entre les plus grands. Parmi ces rochers il y en aura un plus fort que les autres formant montagne, duquel sortira un volcan de flammes et de pierres. Il faut surtout observer que le rocher d'où sort le volcan doit être environné de terrein montant par étages jusqu'à la cime, et les terreins ou planchers marqués par des devantures de rochers, afin que l'acteur qui doit se précipiter dans le volcan paraisse parvenir à la bouche en montant et presqu'en gravissant de rocher en rocher.*

Machines : on doit tâcher d'imiter le plus possible l'effet naturel des volcans et rendre celui-ci par l'émission des flammes d'une fumée qui n'incommode pas les spectateurs et d'un nombre de pierres lancées avec impétuosité, on doit dis-je donner à ce volcan un effet encore plus formidable que ceux que l'on connaît dans la nature, parce que la cause de ce volcan provenant d'une puissance surnaturelle, c'est le cas de monter un peu au-dessus de la nature, mais en conservant la première idée. Comme l'acteur représentant Zénis doit se précipiter dans le volcan à la fin de la première scène, on conçoit bien qu'il faut une machine préparée avec un matelas afin que l'acteur se précipite et s'abandonne comme lorsque pareille action s'est souvent exécutée à l'opéra dans la mer. »

2° *La réalisation : « Le théâtre représente un désert avec un volcan dans l'éloignement. On se servira du désert de* Thésée (2) *on fera des changements sur les différents plans pour former le volcan... ».* Etc...

Le programme de la reprise de 1770 est encore plus instructif :

« Le théâtre représente un désert hérissé de rochers et l'on voit au fond un rocher qui jette des feux. »

Réalisation : « 7 châssis de chaque côté du désert chargés sur le derrière et masqués par le vallon (?). Un horizon sur le mur à retoucher et mettre en état. Dans le trapillon du 5, une devanture de volcan dans le trapillon, une autre idem dans le trapillon du 7, une autre idem se terminant en pointe du côté du jardin, sur l'horizon la cime du volcan avec de la fumée en haut, pour monter au volcan et se précipiter dedans 4 marches dont la première est à demeure sur le théâtre et les 3 autres à 18 pouces d'élévation de l'une à l'autre. Ces marches sont placées sur la grande trappe entre le 5 et le 6. Sur ce plancher un lit de repos en forme de sopha... »

« Comme la décoration qui a servi autrefois dans Zénis est en fer blanc au vernis couché d'or, que depuis cinq ans cette décoration est devenue tellement noire qu'il la faut repeindre à neuf et que dans 2 ou 3 années lorsqu'elle sera dans le cas de resservir, il la faut encore repeindre, il est nécessaire d'en faire une neuve peinte comme les autres décorations, sans fer blanc ni vernis, sur le même plan parce qu'elle doit être plantée de même à cause de la machine du volcan. Elle sera composée de 7 chassis de chaque côté, une ferme pleine sur le mur et 7 plafonds. La ferme porte son plafond, cette décoration servira encore pour les tragédies qui en manquent... »

H. LECLERC.

(2) Nous supposons qu'il s'agit de l'opéra de Mondonville donné à Fontainebleau avec magnificence en cette même saison de 1765.

COMMUNICATIONS

LA FAILLITE DE L'ILLUSTRE THÉATRE

Dans les « Nouvelles Littéraires » du 22 *Mai* 1952, *Mme S. Wilma Deierkauf Holsboer publiait sous le titre* Les difficultés d'une Jeune Compagnie au XVIIe siècle, *la référence et des extraits de trois actes concernant Molière, qu'elle avait découverts au Minutier central. Ainsi que nous l'avions annoncé nous publions ici les textes complets de ces actes dont nous devons la transcription à l'obligeance de Mlle Mireille Zarb.* (1)

I

Anthoinette Simony demenderesse aux fins de l'exploit / du dix-neuf décembre 1645 et deffenderesse à la requeste présentée / le XXII dudit mois, signifiée le XXIII en suivant, d'une part /

Et damoiselle Madgdelaine Bejard, Denis Béjard dit Leborderye, Geneviêfve Béjard, Jean Baptiste Pocquelin, dit Mollière, et Georges / Pinel dit La Cousture, tous comédiens et comédiennes associes / pour la comédye de l'Illustre Théâtre, deffendeurs, et ladite Magdelaine / Béjard, demanderesse aux fins de la requeste dudit jour XXII décembre, / d'autre.

Il sera dict que les deffendeurs sont condamnés à payer à / la dicte Simone la somme de cinq cens vingt-sept livres tournois / qu'elle leur a prestée avec l'intérest de ladicte somme, à / compter dudit jour dix-neuf décembre qu'il a esté demendé suivant l'ordonnance et que pour facilliter le payement de ladicte somme / principalle, intérests d'icelle et despens, la robe de vellour, coulleur / de feu, couverte de passement d'argent, à manche pendante; un / deshabillé de thoille d'argent [à fond de fleurs incarnadin; / un habit usagé d'homme, de vellours noir en broderye de soye / bleu et rouge, composé d'un pourpoint tailladé de satin bleu, / un hault de chausse et un manteau doublé aussy de vellours noir; un manteau vollant de laies de soye couvert de fleurs; / une petite juppe de taffetas gris; un bauldryer en broderye / d'argent; un bouquet composé de quatre plumes de plusieurs / coulleurs; un habit composé d'un corcelet et de son tournerel / de vellours haccara, brodé d'argent faulx; un corcelet d'argent / ayant les hault de manche de coulleur cramoisy; un tableau / peint en huille garny de sa bordure noire où est représenté / une Magdelaine; un baston de ballaine garny d'une pomme / blanche d'ivoire; un corcelet de vellour noir en broderye avec son tournerel et un autre corcelet avec son tournerel de ratine / rouge en broderye d'argent et qui ont estés baillés à la dicte / demanderesse pour gages et nentissement de la dicte somme, / seront vendus au plus

(1) Cf. R.H.T., III, 1952, p. 270.

offrant et dernier enchérisseur à la / manière accoustumée, les deniers provenant de ladicte vente / baillés et dellivrés à la dicte Simony jusques à la concurrence / et sur et tant moings de la dicte somme principalle intérests et despens /, les frais de la vente et ceulx faicts pour y parvenir les / premiers pris,] les parties intéressées présentes ou dument / appelés et, en cas d'absence, en la présence du procureur du roy / l'un de ses substituts et sur la demande de ladicte Magdelaine Béjart; après que les deffendeurs n'ont produit / dont ils sont déboutez et condempnés aux despens.

D'AUBRAY LEFEBVRE

II

Anthoinette Simony demanderesse

Damoiselle Magdelaine Bejard et consors deffenderesses.

Veu le proces meu et pendant entre Anthoinette / Simony demanderesse aux fins de l'exploiz du XIX décembre / 1645 et deffenderesse à la requeste presentée le XXII dudict mois et / signiffiée le XXIII en suivant, d'une part, et damoiselle / Magdelaine Bejard, Denis Béjard, dict La Bordery, / Genevièfve Béjard, Jean Baptiste Pocquelin, dict Mollière / et Georges Pinel, dict La Cousture, tous / comédiens et comédiennes associez pour la comédye / de l'Illustre Théastre, deffendeurs et ladicte Magdelaine / Béjard demanderesse aux fins de la requeste dudict jour XXII décembre, / d'autre. Pour raison des demandes, deffences, / requestes, fins et conclusions de la dicte Simony qui / estoient à ce que par nostre sentence et jugement deffinitif /, il fust dict que la dicte Magdelaine Béjard seroit condamnée / à luy payer la somme de cinq cens XXVII l. tournois qu'elle / luy avoit prestée et aux autres comédiens et comédiennes / de l'Illustre Theastre entretenu par son Altesse royalle / avecq le proffict et interrest de ladicte somme à compter dudict / jour XIX décembre 1645 qu'il avoit esté demandé suivant / l'ordonnance et que pour faciliter le payement de la dicte somme / principalle, interrests d'icelle, frais et despens : la robbe / de vellours coulleur de feu, couverte de passement d'argent à manche pendante, ung déshabillé de / thoille d'argent... (*la suite identique à l'acte précédent, passage marqué par* []... les premiers pris / et que la dicte Simonys seroit envoyée absouste des fins / et exceptions portées par la requeste de la dicte Magdelaine Béjard / présentée le XXII dudict mois de décembre dernier / non obstant chose par elle et lesdicts deffendeurs proposée et à proposer au contraire dont ils seroient / débouttés et condamnéz des despens / auquel procès etc... que par acte et appoinstement / par nous rendu entre les parties le XIII mars et mardy X jour / d'avril au present 1646, par lesquels aurons les / deffeulx obtenus par ladicte Simonye à l'encontre desdicts / deffendeurs déclarés bons et valables et en adjugeant / le proffict et par vertu d'iceulx aurons lesdicts / deffendeurs débouttés de touttes exceptions, fins de / non recepvoir et deffences qu'ils auroient peu / dire contre la demande d'exceptions de la dicte Simony / à laquelle aurons permis icelle vériffier tant / par tiltres que tesmoings, mesme faire interroger / lesdicts deffendeurs sur faicts et articles pertinents qui / leur seroient communiqués suivant l'ordonnance et / faict mettre et produire par la demanderesse ses

lettres / pièces et exploicts et tout ce que bon luy sembleroit. / Laquelle production, les dicts deffendeurs pourroient / contredire trois jours après icelle à eux signiffiée / allias déboutté et le procès jugé sur ce qui seroit / trouvé, produit sans autre forclusion ny signiffication. / Et sy aurions lesdicts deffendeurs condemnés es / despens desdicts deffaulx et de tout ce qui s'en estoit / ensuivy (... t.... as) comme plus au long etc... au dos / desquels sont les significations faites d'iceux ausdicts deffendeurs / par sieur Pésart huissier en nostre court. /

Les XV[e] mars et XI avril dernier desquels etc... suivant lesquels veu de nous etc... / L'exploit d'assignacion donné par nous / à la dicte Magdelaine Béjart et autres comédiens / et comédiennes deffendeurs à la requeste de la dicte / Simony demanderesse par ledict Pésart sergent, le dict jour / XIX Décembre 1645. Pour procédder aux fins / que dessus. L'exploict des adjournements par deffaulx / faict ausdicts deffendeurs à la requeste de la dicte Simony par ledict Pésart, le XXVII Febvrier dernier. Nostre dict jugement du X[e] avril / dernier rendu entre lesdictes parties portant déboutter / des deffences. Coppie de la requeste à nous présentée par la dicte / damoiselle Magdelaine Béjard et de nous respondue / le dict jour XXII décembre 1645 en bas de laquelle est / l'exploict l'assignation aussi donnée par nous à la dicte / Simony demanderesse à la requeste d'icelle damoiselle Magdelaine / Béjard par Gaudeau, sergent, le XXIII dudict mois de décembre dernier 1645, pour procédder / aux fins de la dicte requeste. Jugement par deffault de nous obtenu paricelle damoiselle Magdelaine Béjard / le II[e] janvier dernier signiffié à la dicte Simony, le XV dudict mois. Autre jugement par deffault aussy de nous obtenu par la dicte Simony / le XVI dudict mois de Janvier portant le dict jugement / de nous obtenu par la dicte damoiselle Magdelaine / Béjard du dict jour deuxième janvier dernier rabattu et ordonné que les parties deffendereces aux / demandes portées par les exploicts et requestes dessus / dattés dans huictaine au dos duquel est la signification faicte d'icelluy au sieur André Delamare etc... desdicts deffendeurs par dessoub l'enconstre / au dict jour XVI janvier dernier. Autre / jugement par nous rendu le XXVII du mois de Febvrier aussy dernier, portant la dicte damoiselle Magdelaine Béjart déboutté de deffences contre les plaidoyers /la dicte Simony, du dict jour XIX décembre dernier soub / huictaine, au dos duquel est la signiffication / faicte d'icelluy par le dict desoubs Lemoustier, auditeur, au dict / Delamare, audict Noyer; III mars aussy dernier / ensuivant requeste verballe baillé par escript / par la dicte Simony signiffiée au dict Delamare, audict / Noyer par le dict desoubs Lemoutier au dict jour XII dudict mois de mars dernier tendant à ce que / faulte d'avoir par la dicte damoiselle Magdelaine Béjard / ratiffiée / nostre dict jugement du XXII° febvrier dernier et suivant / icelluy fourny de deffences dans le temps / porté, il fust dict qu'elle seroit déboutté / purement et simplement de fournir aucune / deffence et que les exceptions de la dicte Simony luy seroient adjugées avecq despens. Nostre dict jugement / du XIII du dict mois de mars dernier portant déboutter deffences et autres procédures / en ses qualités et furent accordé producion / de la dicte Simony demanderesse, et tout etc... Veu au / regard etc... Nous disons etc...

Prononcé en la présence de Me Mathieu / Huot que de la dicte Anthoinette Simony, demanderesse et deffenderesse et en l'absence du dict / Me André Delamare et de la dicte damoiselle / Magdelaine Béjard et consors, deffendeurs, le samedy cinquième may 1646.

III

Minutier, fonds xc, liasse 219.

Troisiesme Juing

Par devant les notaires garde-notes du Roy nostre Sire, en son chastelet de Paris soubsignés, furent présents en leur personne damoiselle Marye Herne, veufve de feu Joseph Béjard, vivant bourgeois de Paris, Joseph Béjard, dict La Borderye, et damoiselle Genevièfve Béjard, enfans de ladicte damoiselle Herne et du dict deffunct Béjard, tant en leur noms que se faisant foy de Jean Baptiste Pocquelin dict Molière et damoiselle Magdelaine Béjart, par lesquels ils pourraient faire agréer ces présentes que touteffois et quantes qu'ils en seront requis lesquels esdicts noms ont faict et constitué leur procureur général et spécial maître André de La Marre, procureur au Chastelet de Paris, auquel ils ont donné pouvoir et puissance comme pour et en leur nom passer sentence et condamnacion au proffict de Anthoinette Simony suivant et conformément à l'exploit faict à la requeste par Pésard, huissier, sergent à verge, audic. Chastelet, le dix neufième décembre dernier passé et de la sentence sur ce intervenue le cinquième jour de may dernier donné audict Chastelet de Paris. Promettan etc... Faict et passé en la maison desdicts constituants sise rue de Poitou, paroisse St-Martin des Champs, l'an mil six cens quarante-six, le troisième jour de Juin.

Marie HERNE — BÉJART

Geneviefve BÉJART

DROUYN — MOTELET

LES DYNASTIES THÉATRALES
LES CROSNIER

M. Jean Chesnnebenoist nous communique le document suivant :

Lettre de l'Intendant de Rouen à Colbert en date du 25 Avril 1679.

Monsieur,

L'ordre du 22 pour arrester le nommé Crosnier n'est arrivé que ce matin. J'ai appris qu'il est âgé d'environ trente-six ans, fort voûté, la tête penchée sur l'épaule, et louche, qu'il scait bien écrire et l'arithmétique, qu'il a esté clerc au Chastelet ou solliciteur d'affaires, que depuis Pasques il a esté ycy jusqu'à la fin de juin, avec son frère nommé Duperche, comédien; qu'ensuite il est allé en Hollande ou en Flandres; que ce Duperche a un autre frère demeurant à Londres, qui s'y est marié pour la seconde fois et qui monstre à danser.

Dans la conversation que j'ai eue avec un comédien, qui, en parlant du détail de sa troupe m'a compté (sic) ce que jay l'honneur de vous mander, je lui ai dit que celui dont je me servais pour escrire avait la goutte et ne pouvait plus travailler, que sy se Crosnier écri-

vait si bien, je l'employerois et je serais en force de lui faire avoir une commision de 3 ou 400 L. Cette troupe part demain pour Chantilly où M. le Prince a accoustumé de les retenir six semaines, sy ce Crosnier est en Flandres comme on la dit, il pourra y aller voir Duperche son frère. Je garderais l'ordre que vous avez pris la peine de m'envoyer afin que s'il paroist, je le fasse arrester.

Archives Nationales (C.R.[7] 491).

Il y eut deux frères Crosnier, Jacques et Jean (1), gagistes dans la troupe de Molière. Du printemps 1662 à Décembre 1672 ils sont souvent mentionnés dans les Registres de La Grange, de La Thorillière et d'Hubert (2).

Dans l'inventaire des papiers de Molière on trouve trace d'un emprunt de 1000 livres fait à Molière, le 18 avril 1667 par Jacques Crosnier, sieur du Perche et Delle Catherine Bidault, son épouse (3).

Les Archives de la Comédie Française possèdent un *Mémoire de Crosnier* pour feux versés aux danseurs pendant les répétitions du *Malade Imaginaire* (il y en eut 53 du 19 décembre 1672 au lundi 13 février 1673), un muids de colle pour les peintres et quatre brasses de bois et douze fagots pour porter au domicile de Molière.

« Crosnier l'ainé » est encore gagiste de la troupe des Comédiens Français en 1677 : le 8 décembre il reçoit 4 livres « pour avoir barbouillé la chaise du *Malade Imaginaire* » (4).

En 1680, Jacques Crosnier, sieur du Perche, signe à Rouen un contrat qui le lie pour 7 ans (1er mars 1681 — 1er mars 1688) à la troupe du Prince de Condé (5).

Edouard Thierry (op. cité) a cru retrouver des descendants des deux Crosnier dans une Madame Crosnier concierge à l'Opéra de la rue le Pelletier et son fils qui, de 1832 à 1863 fut tour à tour littérateur, vaudevilliste, directeur de l'Opéra-Comique et de l'Opéra. Il signale un autre Crosnier auteur d'une petite comédie à La Haye, *l'Ombre de son rival.*

---

(1) Sur Jean, voir Zdanowicz (Casimir-Douglas) Modern Languages Notes, avril 1942, pp. 245-252.

(2) Juin 1662 (« Décorateurs Crosnier... 4 l. 10 s.). 1664 (Frais du *Mariage Forcé*). 1672 (« Semaine à Crosnier l'Aîné, 4 l. ») etc...

(3) E. Soulié, *Recherches sur Molière*, pp. 95, 287, 290 de l'édition de 1863.

(4) Documents sur le *Malade Imaginaire* publiés avec une introduction et des notes, par Edouard Thierry, Paris 1880.

(5) Contrat d'Association provenant de l'étude de Me Fontana, notaire à Rouen, signalé et en partie reproduit par Germain Bapst, *Essai sur l'histoire de l'art*, 1893, p. 348 n.

LE THÉATRE DES VARIÉTÉS AMUSANTES A LONDRES

« Le Théâtre des Variétés Amusantes » était un théâtre de marionnettes, il prit ce nom français lors de sa dernière saison (Novembre 1791 — Février 1792) (1). La salle était primitivement un hôtel des

---

(1) Sans doute en souvenir du premier Théâtre des Variétés Amusantes, boulevard du Temple à Paris, devenu le 17 décembre 1789, Théâtre du Palais-Royal.

ventes dans Saville Row; M. Carnevale, depuis peu nommé administrateur délégué de l'opéra de Haymarket, y donna un 1er spectacle de marionnettes en Janvier 1790; la salle fut équipée de manière très élégante par le décorateur Biagio Rebecca et attira un public très distingué recruté surtout parmi l'aristocratie. Le prix des places y était très élevé, la plupart des places étant louées à des abonnés.

Le programme comprenait des pièces françaises et italiennes présentées par les « fantoccini ». La première saison on présenta *Les Deux jumeaux, Les Deux chasseurs, Le Philosophe imaginaire, Les Fourberies d'Arlequin* (2), *Les Trois Recettes, l'Erreur du Moment, l'Heureux Retour, Les Petites Affiches* (3), *Les Fausses Consultations, le Retour de Pierrot, la Doppia Metamorfose et l'Amore Discorde.* Comme la plupart de ces pièces comportaient une partie musicale, le théâtre avait un orchestre de musiciens italiens.

En avril 1790, le théâtre fut cédé à Lord Barrymore, riche et excentrique gentilhomme qui avait la passion du théâtre amateur et qui donna une représentation avec quelques amis, mais en février 1791 le théâtre revint aux poupées ; durant cette deuxième saison de 4 mois, 9 pièces de la première année furent reprises et parmi les pièces nouvelles, il y avait *Arlequin ramoneur* et d'autres pièces dans la tradition italienne, ainsi que *Le Devin du village,* de Rousseau et *Le Bureau des gazettes.* Le directeur était M. Robinson, mari de la belle « Pendita », ancienne maîtresse du prince de Gaule; Le manieur était le Signor Pietro Martinelli. La saison se termina en juin 1791.

En Novembre 1791 le théâtre ouvrit pour sa troisième saison de marionnettes avec de nouveaux aménagements et sous un nouveau nom: « *Théâtre des Variétés Amusantes* ». Le directeur était Edward Iliff acteur infortuné, fils d'un pasteur, il avait servi en qualité d'aspirant sur un navire. Plus tard il se fit l'apôtre du libéralisme politique et religieux, et écrivit quelques ouvrages où il attaquait l'Eglise et l'Etat, ce qui provoqua le départ de sa femme elle-même ancienne comédienne. A Saville Row il garda les mêmes manieurs et musiciens et ajouta au répertoire des années précédentes — *Le Bureau des Mariages, Le Voyageur Supposé, le Roy et le Fermier, M. de Pourcogneac, Le Gardien, Georges Dandin, Le Bon Valet* (4), plusieurs pièces sur Arlequin... et « une nouvelle comédie prise dans les manuscrits du défunt Mirabeau ».

« Le Théâtre des Variétés Amusantes » ferma en février 1792 et ne fut jamais réouvert. Le local fut finalement incorporé dans l'Alpine Club, entouré par les plus réputés tailleurs de Londres. Ce bâtiment fut malheureusement détruit pendant la guerre.

Haydn visita le Théâtre de Saville Row au cours de son premier voyage à Londres, le 13 Novembre 1791. Il nota dans son journal que « les poupées étaient bien maniées, les chanteurs mauvais, mais l'orchestre assez bon. » Les marionnettes n'étaient pas une nouveauté pour Haydn qui avait écrit des opéras pour les poupées au théâtre d'Esterhaz, ses critiques étaient donc celles d'un connaisseur.

Les noms des compositeurs dont la musique fut jouée à Saville Row

---

Cf. L.-H. Lecomte, *Histoire des Variétés Amusantes,* Paris, Daragon, 1908, et R.H.T. I, 1951, p. 50.

(2) Comédie en 1 acte par *** (non imprimée) représentée au Théâtre des Variétés Amusantes à Paris, le 8 août 1781.

(3) Comédie en 1 acte par A. Plancher-Valcour. Représentée au Théâtre des Variétés Amusantes de Paris le 15 juillet 1780.

(4) Comédie en 1 acte de Maurin de Pompigny. Représentée au Théâtre des Variétés Amusantes de Paris le 29 juin 1784.

étaient habituellement inscrits dans les annonces et comprenaient les plus grands noms de l'époque : Haydn, Piccini, Bach, Paisiello, Coursieaux, Giardini, Giodani, Giorgini, Gretry, Sacchini, d'Alayrac, Sarti, Pleyel, Anfossi, Gogni, Stamitz, Bertoni, Clementi, Monseignie et Pozzi.

Mais quels étaient les auteurs des livrets des nombreux opéras français et autres pièces jouées sur ce théâtre ? On connait deux œuvres de Molière et une de J.-J. Rousseau, mais de qui étaient les autres ?

Dans beaucoup de cas ces œuvres durent n'avoir de représentation qu'en Angleterre et cet élégant petit théâtre de marionnettes répondit au désir du public anglais d'entendre dans la langue originale, ce genre d'opéra léger à la mode en France durant les années qui précédèrent la Révolution (5).

George SPEAIGHT.

(5) Bibliographie. On peut trouver des annonces pour le Saville Row Theatre dans « *The World* », « *The Gazetter* », « *The Morning Herald* » et « *The Morning Chronicle* ». Une collection de coupures de journaux de l'époque concernant ce théâtre appartient à M. Gérald Morice, auquel je dois certains compléments d'information. Pour Edward Iliff, voir « *The Thespian Dictionary* », 1805, et pour Haydn voir H. E. Krechbiel, « *Music and Manners from Pergolesi to Beethoven* », 1898.

LES COMÉDIENS FRANÇAIS A SAINT-DOMINGUE

Monsieur Jean FOUCHARD, écrivant une Histoire du Théâtre à Saint-Domingue (1740-1804) *serait reconnaissant de tous renseignements concernant les comédiens et comédiennes signalés sur les scènes de cette ancienne colonie française. Pour des comédiens bien connus tels que La Rive, Volange, Placide par exemple, M. J. Fouchard possède toute la documentation tirée des biographies déjà publiées en France ou aux Etats-Unis. Il apprécierait cependant toute information nouvelle ayant trait aux dates, conditions et détails de tous genres sur le voyage et le séjour à Saint-Domingue de ces artistes. Pour les autres, M. Fouchard cherche tous détails biographiques ou autres, références, documents d'archives permettant d'identifier ces comédiens et comédiennes et d'établir des points de repère sur leur carrière théâtrale en France* (1).

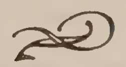
D'ores et déjà, Monsieur Fouchard assure de sa plus vive gratitude ceux qui voudront dans le cadre de ces recherches l'honorer de leur généreuse assistance.

LISTE DES NOMS D'ARTISTES DES THÉATRES DE CAP-FRANÇAIS, PORT-AU-PRINCE, SAINT-MARC, LES CAZES, LEOGANE ET JEREMIE

ACQUAINE (M. et Mme), ARMERIE, AMPHOUX, AUDIBERT, ALLAIN, AMBROISE, Mme LA BARRE, BOMPAR, Mme du BOUCHET, BLAINVILLE, BONIOLI, BILLON, BONIFACE, BARBIER, BARON CADET, BRUNET,

(1) Jean Fouchard, 75 rue Michel-Ange, Paris (16e), téléphone : MIRabeau 78-49, ou R.H.T., 55, rue Saint-Dominique, Paris (7e), téléphone : GOBelins 48-55.

PLAN, Mlle BABET, BOURGEOIS, BOYE, BLATMAN, BURON, BARGUE, BERTHIER, BISSERY, BROUSSE (Madeleine l'Aurore), BRABAN, BEAUFORT, BEACRE, BOCQUET, BERTELET, BALP et DOIZAN, Mme CAZE, CLEMENT, CAPRON, CHARPENTIER, DE CRESSIN, CHENIE, CHENET, CICERI, CANAL, COLLET, CHINON, CAILLE, CARONVILLE, CHEVALIER DU BOULAY, Mme CLAIRVAL, CLAIRVILLE, CAMPISTRON, CHARLES, DUPONTET DE CHANTEMERLE, CARLI, CHASTIN, CAMMAS, CHATEAU, DUTACQ, Mme DUTILLEUL, DUHART, DOUVILLIERS, DORIVAL, DARMEZAN, DUVERNET, DESROCHES, DESSOT, DUFRESNE, DOZEL, DORICEY, DELOZIDE, DUVAL, Mme DELARUE, Mme DORGEVILLE, DUBOIS, Mlle DESFORGES, Mlle DELOR, DUBUISSON (M. et Mme), Mlle DOLIGNY, DESFORGES, DURAND, DARMAND, Mlle DEZI, DENIS, DUCHAINET, Mme DONIS, DERIZAN, DORICEY, DAUVILLIERS, DUCLOS, DEPOIX, DELORME, DUCHELAT, DUPONTET, DUBOUCHET, Mlle DORICEY, DERESMOND, DESTINVAL, DAINVILLE, DUROSIER, DUGUE, DUBOURG, DURVILLE, DELAUNAY, DESFONTAINES, DEFRENE, DUCHEZAT, DENOYELLE, DELISLE, DELLONY, FOGELFANG, FAVARD, FONTAINE, FOUCARD, FLONSTON (Mme), FLIGRE, FROMENTIN, FAVEROLLES, FASTIE, FAURES, Mlle FRANCHEVILLE, FREDERIC, FROGER, FLORENTIN, Mlle FLEURY, FALCONI, FRANÇOIS, GERVAIS (décorateur), GAYOT, GIROU, GOULART, MAROY DE LA GRANGE, GUENIN, GODEFROY, GARNIER, D'HERICOURT, HENRI, HASTIE, JULIEN, JUHAN, JOSEPH, JOSEPH-CESAR JULIANI, JAYMON, LACOMBE, LAMOTHE, Mlle LAPOMMERAY, Mlle LEROY, Mlle LANGLOIS, LABICHE, LANOIX, LECLERC ou LE CLAIR, LOZIN, Mme LESAGE, Mme LABARRE, LAVOY, LA FAGE, LOUIS, LAPERRIERE, LEGROS, LALLIER, LEGE, Mlle LIVRY, LUNDI, LEMAIRE, LARUE, MORETTI, MAULAN ou CROISILLES DE SAINT-HUBERTY, MACARTY, Mlle MARTHE, Mme MENTET, MORILLON, Mlle MOUREL, MILLE, Julie MOLE-DALAINVILLE, MAYEUR, MORIZOT, MOURAT, MONTILLOT, MOTET, Mlle MORANGE, MALTHAISE (Mlle), MONET, MARIGNAN, Mme MARSAN, née CHAMPIZEAU, épouse LE GENDRE DE MARSAN, NELANGER, NARBONNE, NOEL, NEVEU, PISSET, PONS, PINOT, PRINVILLE (VOLANGE), PINEL, DE PASTEY, PESIER, PLACIDE, POOL, PETIT-DIABLE, PEPE, PETIT, PEYRET, POUGEOIS, QUESNET, QUIEROLI, RIPER, REGNAULT, RICART, RIVIERE, RENAUD, ROMAIN, ROMANVILLE, Mlle RAVAUD, SAUVEUR, DE RESMOND, ROLAND, RIBIE, ROSSAINVILLE, RINEL, RINGART, RAVAUD, SAUVEUR, SAINVILLE, SAINT-MARTIN (DE LA CLAVERIE), SAINT-LOUP, SAINT-JULIEN (Mme de), SENSEE, SMITH, SAINT-ROBERT, SIMON, Mlle SAINTE-FOIX, SAINT-LEGER, SCHUBERT, SAINT-ETIENNE, Mme SURENTINI, SUIN, TEINTURIER, Mme TESSEIRE, Mlle THIBAUDEAU, TEXIER, Mlle THIBAULT, TESSIER, TALON, VANHOVE, VIDAL, VIELLE, VOGEL, Mme VERGNES, VARENNE, DE VAUCORBEL, VARINOT, VALL, Mme VIDINI, VESTRIS, VALVILLE, Mlle VENITIENNE, VOLANGE, Emilie VILLARS, WELCKER.



Le 30 Mai 1953, M. André Veinstein, membre de notre comité directeur soutenait en Sorbonne une thèse sur la mise en scène. Nous lui avons demandé de bien vouloir nous communiquer un plan succinct de son travail.

LA MISE EN SCÈNE THÉATRALE ET SA CONDITION ESTHÉTIQUE (1)

(Thèse principale)

Jury : M. Etienne Souriau (Président-rapporteur), **MM.** Pierre-Maxime Schuhl et Raymond Lebègue.

Deux faits caractérisent, à certains égards, le théâtre contemporain : la souveraineté exercée par le metteur en scène sur la production d'intérêt artistique; les attaques dont le metteur en scène est l'objet.

Ces attaques ne se limitent pas à la production du metteur en scène : nous assistons en effet à cet événement singulier que constitue la contestation, par certains, du bien fondé — nécessité et valeur artistique — de la fonction exercée par le metteur en scène, fonction intervenant dans l'accomplissement d'un art dont les origines sont trop anciennes pour pouvoir être localisées avec certitude...

Une première étude d'esthétique consacrée à la mise en scène se devait, avant tout autre sujet, de porter sur le conflit que ces attaques ne pouvaient manquer de susciter. Ce conflit se trouve d'ailleurs intimement mêlé à la vie du théâtre : sa vie théorique d'abord : parmi les détracteurs et les défenseurs des metteurs en scène se trouvent des critiques, des théoriciens, des philosophes et les hommes de pratique eux-mêmes qui, afin de se justifier ou de confondre leurs adversaires, ont apporté, par leurs écrits, une contribution considérable; l'activité artistique également, dans la mesure ou elle illustre les opinions énoncées ou les inspire.

Sans trop d'arbitraire, il est possible de ramener le conflit suscité par la mise en scène, à une sorte de procès dans lequel les metteurs en scène seraient les accusés; leurs détracteurs, les accusateurs, la première tâche de l'esthéticien devant consister à effectuer l'instruction de ce procès, c'est à dire à constituer, en toute impartialité, les dossiers de l'accusation et de la défense; à exposer et analyser les moyens produits, et, de la place privilégiée qui est celle de l'esthétique — entre artistes et hommes de sciences de toutes disciplines : historiens de l'art, psychologues, théoriciens spécialistes des autres arts — à recourir aux témoignages de ces derniers; enfin, dans la mesure du possible, à élargir ces éléments d'information en prenant l'initiative d'une enquête internationale portant sur les questions traitées (2).

II

Notre première démarche devait consister logiquement à dégager les principaux points d'opposition. Pour y parvenir il convenait de situer l'origine historique du conflit suscité par la mise en scène. Or l'apparition

---

(1) A paraître chez Flammarion, dans la *Bibliothèque d'Esthétique*.
(2) Ont répondu à cette enquête MM. Silvio d'Amico, de Bosio, John Burrel, J.-C. Castello, Paul Ellmar, Kautner, Laplañe et l'Institut Français en Espagne, Libeneiner, Eristov Gengis-Kahn, Henry Schnitzler, etc...

des termes mêmes de *metteur en scène* et de *mise en scène* en France, et de leurs équivalents à l'étranger, marquent précisément cette origine.

III

Logiquement, l'énoncé des griefs formulés contre la mise en scène doit être précédé de l'exposé des opinions qui constituent pour la mise en scène une menace en ce qu'elles mettent en question l'objet même de cette activité, c'est-à-dire la représentation de l'œuvre dramatique. Elles s'appuient sur des considérations tirées de l'évolution historique du théâtre au terme de laquelle il se limiterait à la lecture d'un texte (Aug. Comte, Hytier) ou de la nature « littéraire » du théâtre, telle que celle-ci découlerait de ses origines (Becq de Fouquières, Mallarmé, Barbey d'Aurevilly etc)...

Ces opinions se heurtent, sous leurs différents aspects, à celles de quelques hommes de théâtre plaçant l'origine du théâtre dans le mouvement corporel, dans la danse et tirant sa véritable nature des moyens scéniques d'expression (Craig, Baty, Artaud.) De l'exposé critique de ces deux groupes d'opinions et des témoignages d'historiens du théâtre — spécialistes des théâtres occidentaux et orientaux —, il résulte que nous sommes en présence d'une fausse opposition, qui a cependant l'avantage de faire entrevoir que le bien-fondé de la mise en scène est lié à la *nature même* du théâtre; d'opposer les deux tendances contraires qui se manifesteront tout au long du conflit suscité par la mise en scène; enfin de contenir la plupart des motifs d'opposition qui entrent dans ce conflit.

IV

La suite de l'exposé est précisément consacré à étudier ces différents motifs d'opposition tels qu'ils apparaissent à travers les écrits des hommes de pratique et de leurs détracteurs.

Cinq oppositions principales peuvent être distinguées :

1) — Celle de la pensée du poète dramatique — par rapport aux moyens « matériels » qui sont propres aux metteurs en scène.

2) — Celle instaurée entre le texte de l'œuvre dramatique et les moyens du metteur en scène.

3) — Celle résultant du grief fait à la mise en scène d'être une fonction nouvelle et, au metteur en scène, d'être un nouveau venu.

4) — Celle procédant du grief fait à la mise en scène d'être une fonction *parasitaire*, tout au plus l' « illustration » d'une œuvre littéraire.

5) — Enfin à travers les *personnalités* de l'auteur et du metteur en scène (intellectuel-manuel), relevons l'opposition instaurée entre *création* et *interprétation*, et, à l'intérieur de la notion d'interprétation, l'opposition instaurée entre la notion de *respect* et celle de *liberté*.

Première observation : à l'origine de ces oppositions, se trouve cette singulière situation que constitue la *double existence artistique du théâtre:* séparation de fait entre le texte (qui peut, comme tel, être assimilé à une œuvre littéraire) et la représentation.

Mais un certain nombre de facteurs empêchent de considérer cette situation de fait comme une situation de droit (permanence historique des manifestations scéniques, ex. : Théâtre français du XVIe s. et Théâtre sanscrit); volonté constante des auteurs d'être joués : Musset, Mérimée faux représentants du « Théâtre de bibliothèque »; indications scéniques contenues dans les textes égyptiens, premiers textes dramatiques connus; cumul, à l'origine, des fonctions de poète et d'interprète.

V

Examen de ces différentes oppositions :

1) — *L'opposition pensée-moyens scéniques.* Cette opposition que l'on trouve, en particulier, chez les représentants des mouvements idéalistes, traduit les vieilles dualités pensée-matière, forme et fond. Les résultats de la psychologie et de l'esthétique permettent de dénoncer comme fausse cette opposition.

2) — *L'opposition texte-moyens scéniques.* — La supériorité du texte procéderait de ce qu'il est la manifestation originale de la pensée de l'auteur; de ce qu'il aurait été, historiquement, le premier moyen d'expression; de ce qu'il aurait acquis une prédominance véritable sur le geste; de ce que la parole est le moyen d'expression spécifique de l'homme et que le théâtre est « l'art de l'homme »; de par les effets psychologiques, spirituels (texte) et sensuels (moyens scéniques) produits sur le public; de ce que la littérature est le moyen privilégié de la pensée. Or une contradiction directe est apportée à ces opinions (émanant du groupe d'auteurs précités et de certains idéalistes) par nombre d'hommes de pratique : Appia, Baty, Barrault, Artaud, etc...), lesquels se trouvent en parfait accord avec les « spécialistes » : linguistes, physiologues, esthéticiens. Conclusion : absence d'opposition justifiant, entre moyen littéraire et moyens scéniques une hiérarchie ou une exclusive.

3) — *La « mise en scène » est-elle récente ? Le metteur en scène est-il un nouveau venu ?* Incidence esthétique de ce problème historique : le metteur en scène fait d'autant plus figure de parvenu qu'il apparaît comme un nouveau venu. La mise en scène apparaît d'autant plus gratuite qu'elle semble étrangère aux anciennes manifestations du théâtre.

Les réponses données à ces deux questions traduisent la confusion qui règne dans ce domaine (« La mise en scène et le metteur en scène sont aussi anciens que le théâtre » — « sont nés au siècle dernier ». « La mise en scène en tant qu'activité artistique est récente » : une enquête minutieuse s'impose.

A. — Débat sur pièces : L'étude comparative d'une mise en scène appartenant à la période de la « régie objective » : *Henri III et sa Cour* (Albertin) et d'une mise en scène récente : *Phèdre* de J.-L. Barrault ne révèle aucune différence radicale entre elles.

B. — Revue des ouvrages historiques (théâtre occidental et oriental) — Trois ordres de recherches ont été adoptés pour répondre aux questions suivantes :

1. — Peut-on déceler dans le passé l'emploi de termes équivalents à ceux de *mise en scène* et de *metteur en scène ?* Les premiers éléments d'une réponse affirmative ont pu être groupés (*didascale* (théâtre grec), *sûtradhara* (théâtre sanscrit), *maitre de jeu, conduiseur, meneur, manière de produire* (Moyen-Age), *agencement, conduite, concerter, ordonnance, appareil* (XVII° s.), *direction* (Angleterre, XVIII° s.).

2. — Peut-on déceler dans le passé des préoccupations identiques à celles qu'assume le metteur en scène d'aujourd'hui ? Quelques éléments de réponse affirmative peuvent être tirés de l'opinion propre aux classiques français à la suite d'Aristote, faisant de la représentation une partie intégrante de l'œuvre dramatique, du souci de réaliser l'harmonie de l'œuvre représentée, principe de réforme des théoriciens et des praticiens contemporains; de discussions sur le principe de modifier les textes ou la manière de les représenter pour des raisons techniques, psychologiques, sociologiques, esthétiques.

3. — Est-il possible de déceler l'existence dans le passé d'un spécialiste qui puisse apparaître comme un prédécesseur du metteur en scène moderne ? Quelques éléments de réponse affirmative ont été réunis au sujet du *didascale* grec, du *sûthradâra* sanscrit, du *meneur de jeu* du moyen-âge ou de certains chefs de troupe français ou étrangers au XVII[e] s.

Conclusion : nous n'assistons à notre époque, ni à la naissance d'un art nouveau, ni à un nouvel art de la mise en scèe, mais à une prise de conscience de la mise en scène, de ses pouvoirs artistiques et des problèmes qui lui sont propres.

4. — L'intervention du metteur en scène est-elle *nécessaire ?* ne se réduit-elle pas, au mieux, en une sorte d'illustration de l'œuvre littéraire ?

Artistes, psychologues, sociologues, esthéticiens, offrent sur ce point des éléments plus ou moins positifs de réponse : il s'agit par exemple du sociologue Baudoin qui déduit les « conditions physiques » du théâtre de ce qu'il fut à l'origine : le corps physique de la tribu et le lieu qu'elle occupe. De nombreux autres éléments de solution sont fournis encore, en partant de ces ordres de phénomènes : d'une part, ceux qui sont relatifs à *l'œuvre écrite* à la psychologie de son auteur; le texte, son style, sa structure — Gouhier, Aristote, Hégel, enquête de Binet de Passy sur la psychologie des auteurs dramatiques, Souriau, la « situation » — cette revue est suivie d'une étude comparative portant sur quelques opinions relatives à la nécessité de l'interprétation en matière musicale ; d'autre part, la *scène* et ses éléments, son architecture (Jouvet), la morphologie de leur assemblage, les conditions de la contemplation du spectacle (Appia, Artaud). Solution de synthèse (A. Villiers).

De cette double démarche, il résulte qu'il est impossible de se limiter, pour établir la nécessité de l'interprétation scénique, à des explications ne se rapportant qu'à un seul ordre de phénomènes — les opinions rapportées se réfèrent toujours aux deux; que des correspondances structurales propres aux éléments contenus dans l'œuvre écrite et aux éléments se manifestant sur la scène sont certaines.

Le texte supposant, par là même, la représentation et, la représentation, le texte.

5) *Les oppositions création-interprétation*; *respect-liberté*. Ces oppositions qui concernent les rapports de l'auteur et du metteur en scène sont les plus graves. Pour en préciser les termes, il convenait de procéder à un exposé des attaques subies, de ce chef, par les metteurs en scène puis de donner un aperçu objectif de la situation acquise par le metteur en scène moderne en France et dans le monde, afin d'examiner les questions suivantes :

a) l'hégémonie des metteurs en scène résulte-t-elle d'une usurpation provenant de leur fait ?

A cette question une réponse négative est adoptée à la lumière des recherches historiques effectuées dans le § V.

b) l'hégémonie des metteurs-en-scène est-elle liée à un état de décadence du théâtre ?

Réponse également négative : renvoi aux développements du § V. De plus, à côté des excès reconnus par les metteurs en scène eux même, il y a lieu de tenir compte, équitablement, de la contribution considérable des metteur en scène contemporains à la rénovation du théâtre qu'il s'agisse du répertoire, des recherches érudites, de la qualité artistique propre à l'ensemble de la production etc...

c) Le cumul des fonctions d'auteur et de metteur en scène est-elle une « solution » ?

Après un exposé des opinions qui admettent l'affirmative, l'étude psy-

chologique et morale du cas du cumul nous conduit à considérer que ce cas ne résoud pas le problème posé.

En appendice à ces développements, une étude de l'antagonisme des personnalités de l'auteur dramatique et du metteur en scène — « manuel » et « intellectuel » — montre que l'opposition qui les sépare est fausse en ce qu'elle ne repose sur aucun motif d'intérêt esthétique.

Avant d'énoncer les différentes questions que ces oppositions contraignaient d'examiner, il était indispensable d'exposer les opinions énoncées par les hommes de pratique à propos des rapports de l'auteur et du metteur en scène.

Trois groupes ont été distingués :

a) Les partisans de la prédominance nécessaire du respect du texte (Antoine, Rouché, Gémier, Copeau, Jouvet, Pitoëff, Hageman, Costa, Besekow, etc...)

b) Les partisans de la prédominance du respect du théâtre — considéré dans son intégralité, sa spécificité artistique à partir des moyens scéniques d'expression (Appia, Craig, Meyerhold, Taïroff, Jessner etc...)

c) Les partisans de la prédominance nécessaire du respect d'une idéologie (Piscator, Léon Schiller etc...)

Or, à travers les opinions exposées, (et après avoir mis en évidence les confusions qui sont faites dans l'emploi des termes *exécution, création, interprétation, liberté, respect* — qui ne s'opposent nullement, dès qu'on établit leur véritable sens artistique), il est frappant de constater qu'il est très aisé de relever de nombreux éléments de solutions conciliatrices : Les plus extrêmes partisans du respect admettent en effet, une part de liberté (« respect n'est pas reconstitution » ; coefficient de variation résultant de l'interprète, de sa fonction, des moyens employés, des dispositions du public) ; certains même (Rouché) que toutes les libertés sont permises, qu'il n'y a que la réussite qui compte. Inversement les plus extrêmes partisans de la liberté admettent une part de respect : pour Appia, pour Baty, pour Artaud, pour Craig même, l'auteur dramatique détient le pouvoir exclusif de créer et de susciter de bonnes et authentiques formes dramatiques.

Une analyse comparée du travail accompli par le metteur en scène et par l'auteur dramatique permet d'établir enfin, et ainsi qu'un Jacques Copeau l'a pressenti, qu'il n'y a pas de différence de nature entre les opérations accomplies par l'auteur et le metteur en scène. Les écrits des praticiens sont corroborés sur ce point par les résultats les plus positifs de la psychologie et de l'esthétique contemporaines. (Focillon, Alain, Lalo, Souriau, Bayer etc...)

Une analyse méthodique des « excès » commis par les metteurs en scène complète cette étude des rapports du metteur en scène et de l'auteur dramatique, laquelle s'achève par cette conclusion :

Sur la ligne continue que constitue le processus d'élaboration de l'œuvre dramatique — de l'écrivain au spectateur — les différences qui séparent auteur et interprètes entre eux, ne résident que dans des différences de dosage intervenant dans les parts respectives de création et d'exécution. Les fonctions dites de création et d'exécution apparaissent donc comme analogues et organiquement complémentaires : ce qui rend toute opposition entre elles arbitraire et fausse.

Le conflit suscité par la mise en scène semble pouvoir être ramené à la fausse opposition de deux arts (Théâtre et littérature) ou de deux conceptions du même art (théâtre, genre littéraire et théâtre, art autonome) et cette première tentative de conciliation, dans la mesure où elle pourra

paraître convaincante, ne le devra qu'à la coopération qu'il nous a paru opportun d'établir, par une confrontation de leurs réflexions, entre hommes de pratique et hommes de science.

LES PÉRIODIQUES PUBLIÉS PAR LES THÉATRES D'ART

(1887-1934)

Contribution à l'Esthétique et à l'Histoire du Théâtre

(Thèse complémentaire) (1)

Jury : MM. Hensi Gouhier (rapporteur) et Charles Dédeyan.

Pour nous limiter à la France, il est frappant de constater qu'à partir de 1887, la plupart des théâtres d'art devinrent éditeurs d'un périodique. Ces périodiques sont, dans l'ensemble, ignorés des spécialistes (motifs : mêlés à la vie agitée des théâtres, tirage limité, carence des bibliothèques publiques, etc.).

Importance matérielle :

Théâtre Libre (1887-1894) 5 numéros.

Théâtre d'art (1891-1892) 7 numéros.

L'Œuvre (1909-1930) 90 numéros.

Les cahiers du Vieux Colombier (nov. 1920-nov. 1921) 2 brochures.

Le Bulletin de la Chimère (Fév. 1922 - Juin 1923) 13 numéros.

Correspondance — Série A. 30 numéros retrouvés. Série B. 7 numéros retrouvés.

Entr'acte (Sept, 1927 — Avril 1934) 30 numéros.

Au total 12.000 pages de textes (format in-8°) et d'illustrations .

Buts poursuivis :

— Informer et former un public. Faire connaître, faire comprendre les conceptions adoptées — Pour l' « équipe », voir clair, faire le point, au cours de cette extraordinaire période d'expérimentation et de recherches.

— A quel moment sont-ils fondés ?

Soit au moment de la fondation du théâtre lui-même; soit, la période héroïque des débuts étant passée, au moment où un programme stable peut être réalisé.

En fait pas d'interruption de 1887 à 1934, si on les juxtapose et l'on fait abstraction de la coupure 1914-1918. A côté des éléments plus ou moins périssables qui subsistent de la pratique : décors, photographies, mises en scène écrites, programmes, articles critiques, à côté des réflexions publiées par les artistes en marge de la pratique, ces périodiques constituent le lien qui s'est établi, spontanément, entre la réflexion et la pratique.

De plus ils sont l'œuvre, le plus souvent sauf pour le Théâtre Libre et les Cahiers du Vieux Colombier, de l'équipe (directeurs, décorateurs, acteurs, auteurs) du théâtre. Cette équipe est constituée des noms les plus brillants de ceux qui firent le théâtre des 60 dernières années.

Double intérêt des textes et de l'iconographie : esthétique et historique.

Esthétique : Par les écrits d'artistes « qui abondent » : auteurs, metteurs en scène, décorateurs, etc... Ibsen, Strindberg, Claudel, Lenormand,

(1) A paraître à la *Librairie théâtrale* (Billaudot).

Salacrou, 'Jarry, etc., etc... Antoine, Lugné-Poë, Copeau, Baty, Dullin, Jouvet, Barsacq, etc., etc..., articles, lettres, interviews.

En dehors du théâtre, très large accueil réservé aux spécialistes des autres arts, (peinture, danse, musique, cinéma, architecture).

Grande valeur des maquettes de décors et de costumes introuvables ailleurs (Craig, Dethomas, Bakst, Picasso, Toulouse-Lautrec, Dufy — pour ne citer que quelques noms), photos de décors et de scènes.

Histoire : Histoire du Théâtre éditeur — production. (Programme, distribution, notices sur les pièces, sur les auteurs et les interprètes).

Histoire des activités annexes du théâtre éditeur : Récitals de danse, musique, expositions, conférences).

Histoire générale du théâtre français et étranger.

Histoire des autres arts.

Très riche fonds iconographique; en plus des reproductions de maquettes, reproductions des documents, décoration pure et simple des périodiques par quelques uns des plus grands artistes de l'époque. Reproductions d'architecture, de dispositifs scéniques.

Photos d'auteurs, d'acteurs, de metteurs-en-scène etc...

Notre plan :

1) Dégager, revue par revue, avec de nombreuses citations, les principaux chefs d'intérêt qui leur demeurent attachés au double point de vue esthétique et historique, après avoir marqué, dans une introduction, leurs points d'intérêt commun.

2) Dresser un double inventaire des textes et des illustrations :

a) par ordre alphabétique d'auteurs, par revue et année par année.

b) par matières traitées, pour l'ensemble des périodiques.

3) Dresser un tableau, périodique par périodique, et numéro par numéro, des collections publiques ou privées où il est possible de les consulter.

André Veinstein.

ARQUILLIÈRE
(1870-1953)

Avec Arquillière disparut (à St-Etienne, 8 janvier 1953), l'un des derniers hommes de théâtre de l'autre siècle : il avait trente ans en 1900 et il restait l'un des derniers artisans et témoins de l'époque, désormais historique, du Théâtre Libre. Antoine lui-même mourut voici exactement dix ans et Gémier il y a vingt ans ; Arquillière leur survecut, d'ailleurs éloigné de Paris depuis 1939, et avec lui disparut le troisième d'un groupe que la vie avait pu conduire sur des routes différentes sans les empêcher de demeurer unis par des origines similaires et par le souvenir des batailles menées en commun à la première époque de leurs trois carrières. Une époque qui n'est plus qu'un souvenir, mais important et vivant.

Né à Boën-sur-Lignon (Loire) le 18 avril 1870, Alexandre Claudius Arquillière exerça d'abord à Paris le métier de peintre en bâtiments; mais il avait la passion du théâtre, comme l'employé de la Compagnie du gaz André Antoine et le jeune garçon de courses qui allait être Gémier (celui-ci aîné d'Arquillière de quatorze mois). Tout en exerçant son métier, il suit le soir le Cours Théâtral Talbot où il se prépare à devenir un auditeur de la classe Dupont-Vernon au Conservatoire. Deux ans auparavant ce professeur avait fermement découragé l'aspirant au théâtre, dont il oublia le souvenir et qu'il ne reconnut pas en le recevant auditeur. Mais ce n'était pas là un climat favorable au jeune homme de dix-huit ans. Sa chance est d'être présenté à Antoine (pour qui il gardera une reconnaissance et une admiration jamais démenties) qui l'engage au Théâtre-Libre et le fait débuter en 1888 dans *Matapan*.

Il reste sept ans avec Antoine (jusqu'à la fin du Théâtre-Libre) et fait notamment des créations dans *La mort du Duc d'Enghien, le Canard sauvage, les Fossiles, les Revenants, l'Honneur, les Tisserands, l'Assomption de Hannele Mattern, le Maître, l'Argent, la Fumée puis la Flamme.* A propos du *Maître*, de Jean Jullien, où triomphe Janvier, encore employé dans une compagnie d'assurances, Antoine écrit (24 mars 1890) : « Son camarade Arquillière qui, lui aussi, a été fort applaudi dans *le Maître*, n'a que vingt ans aussi; il est toujours peintre en bâtiments, comme il y a trois ans, lorsque je l'accueillis à Montparnasse. » *Mademoiselle Julie* et *Les Tisserands* lui valent deux grands succès personnels à quelques semaines d'intervalle (1893), mais il est dépossédé de *Boubouroche*, que Courteline voulait lui faire créer, au profit de Pons-Arlès.

Ayant effectué à l'automne 1894 la tournée Belgique-Allemagne-Italie qui termine par une fâcheuse aventure matérielle l'odyssée du Théâtre-Libre, il entre à la Renaissance où il est de la création de *La Princesse Lointaine* (1895). Rochard, directeur de l'Ambigu, vient l'y engager pour créer *les Deux Gosses* (19 février 1896); la pièce tient un an; aussi Arquillière, après y avoir été Brisquet, reprend Georges de Kerlor (créé par Pierre Berton, l'un des auteurs), puis Robert d'Alboize (créé par Gémier, lequel est devenu ensuite La Limace).

Mais en septembre 1897, Antoine, après liquidation de l'arriéré du Théâtre-Libre, ouvre dans la salle des anciens Menus-Plaisirs son Théâtre Antoine. Arquillière revient auprès de lui (ainsi d'ailleurs que Gémier qui, lui, entre temps, rompant son contrat avec l'Ambigu, est allé faire la saison 1896-97 à l'Odéon de Ginisty). Durant trois saisons, il reprend des rôles du Théâtre-Libre (Auguste de *Blanchette*, Potasse de *Boubouroche*, etc.), et crée notamment *le Repas du Lion* (Prosper Charrier), *le Retour de l'Aigle, Résultats de courses, la Nouvelle Idole* (Denis), *Que Suzanne n'en sache rien, En Paix, la Gitane, la Clairière*. Le 27 janvier 1899, il crée le gendarme Labourbourax dans *le Gendarme est sans pitié*,

acte tiré par Couteline d'une nouvelle qu'Arquillière avait fait connaître à Antoine, lequel commanda la pièce; aussi Arquillière en fut-il dédicataire. De Courteline également, et dès 1891, il avait créé le trompette La Biscotte dans *Lidoire*.

Pour la saison 1900-1901, Arquillière passe au Gymnase, suivant Gémier qui y devient directeur de la scène. Il joue *la Poigne, le Domaine, la Loi du Talion*. Il y demeure la saison suivante pour *Manoune, le Détour* (de Bernstein) et *Lucette*. Ensuite Sarah Bernhardt le demande pour être Louis XVI (emploi inattendu pour lui) dans *Théroigne de Méricourt* de Paul Hervieu (23 décembre 1902). Puis il signe un contrat de quatre ans avec Lucien Guitry, alors directeur de la Renaissance, qui le distribue dans *Crainquebille, Clarisse Arbois, l'Adversaire* (en 1903), *le Mannequin d'Osier, les Malefilâtre* (en 1904), *M. Piégeois, l'Espionne, Bertrade* (en 1905), *les Hannetons, Pêcheresse, la Griffe* et *le Voleur* (en 1906). Dans cette dernière pièce de Bernstein, il crée le rôle de Zambault, auprès de Simone, d'Huguenet et de Guitry lui-même.

A partir de cette époque, Arquillière, devenu authentiquement une « vedette » du boulevard, passe de théâtre en théâtre et il ne cesse de jouer comme il ne l'a d'ailleurs point cessé depuis la fin du Théâtre-Libre. De 1895 à 1935, il aura été l'un des comédiens les plus employés, et la liste complète de ses rôles serait considérable. Citons : au Vaudeville, en 1908, *Un Divorce, la Maison en ordre* et *la Patronne;* en 1909 *les Aventures de Gavroche* au Châtelet, puis *Maison de Danses* au Vaudeville (rôle de Ramon Nunez avec Polaire dans Estrella, 13 novembre 1909), en 1910 *la Sonate à Kreutzer* (qu'il reprendra après la guerre avec Lugné-Poë) au Théâtre Réjane; en 1911 au Théâtre Antoine pour l'Œuvre *le Médecin de Campagne* (2 actes de Henry Bordeaux et Emmanuel Denarié, qu'il joue avec Andrée Méry, rôle du Dr Brunoy, 8 mai), puis à la Renaissance *Un Beau mariage*, de et avec Sacha Guitry dont il jouera plusieurs pièces (17 octobre), et d'abord *Jean III ou l'irrésistible vocation du Fils Mondoucet*, à la Comédie Royale (1912), et *le Veilleur de Nuit* qu'il reprendra. 1912 le voit encore revenir chez Réjane pour les *Yeux ouverts*. En 1913 il joue *les Roses rouges* à la Renaissance, participe au spectacle inaugural de la Comédie des Champs-Elysées (4 avril) qui est *l'Exilée*, de Henry Kistemaekers, et connaît l'un de ses plus grands succès à Marigny en typant un libidineux secrétaire d'Etat, « fat roquentin et politicien aux abois » (dit Paul Souday), dans *les Anges Gardiens :* « Le grand succès de la soirée a été pour M. Arquillière qui a composé avec une vigueur, une cordialité et une vérité remarquables le personnage du ministre Crauze », écrivait Robert de Flers, tandis qu'Adolphe Brisson précisait : « M. Arquillière qui excelle à traduire l'excitation sensuelle des viveurs congestionnés donne à cet épisode une surprenante ampleur. »

Parmi les pièces qui s'inscrivirent ensuite à son répertoire on trouve : *Il faut l'avoir*, comédie-revue de Sacha Guitry et Albert Willemetz (Palais-Royal, novembre 1915); *les Deux Vestales*, de Ph. Maquet (Gymnase, décembre 1915), *Potash and Perlmutter* (comédie américaine de Montague Glass et Charles Klein, rôle de Perlmutter, avec Max Dearly; Bouffes Parisiens, avril 1916), *Monsieur Beverley*, de G. Berr et L. Verneuil (avec Gémier, au Théâtre Antoine, mars 1917).

Après la guerre, il crée *l'Animateur*, de Bataille, avec Yvonne de Bray, au Gymnase (1919); *Daniel*, de Verneuil, avec Sarah Bernhardt et sur son théâtre (1920), *la Huitième Femme de Barbe-Bleue*, de Savoir, à la Potinière, en janvier 1921; et cette même année reprend *l'Assommoir* à Bataclan et crée *Lorsqu'on aime*, au Gymnase. On le voit encore dans *les Fruits de l'Amour*, de Lucien Descaves, aux Arts (rôle de Ribaudier); dans *les Bons Apôtres*, de Gustave Téry; dans *le Fauteuil* 47, de Verneuil, avec l'auteur, A. Mégard et G. Morlay, au Théâtre Antoine (octobre 1923); dans *la Souris Blanche*, d'Adolphe Orna, montée par Lugné-Poë aux Mathurins (1924); dans *la Guitare et le Jazz-Band*, de Duvernois et R. Dieudonné, aux Nouveautés (1924); et dans des reprises du *Scandale* et des *Flambeaux* à la Porte Saint-Martin et de *la Tosca* au Théâtre Sarah-Bernhardt.

Mais l'événement important de la dernière partie de la carrière d'Arquil-

lière est sa collaboration suivie avec son vieux camarade Gémier. Quelques semaines après lui avoir fait jouer le succès commercial de *Monsieur Beverley,* il lui confie Antonio dans *le Marchand de Venise* et l'année suivante (1918) lui donne *le Bourgeois Gentilhomme* que les événements de guerre obligent Gémier à monter non sur son théâtre du Boulevard de Strasbourg, mais à la salle Rameau de Lyon. Ainsi l'ancien comédien du Théâtre-Libre, puis la vedette du Boulevard, va accéder à de grands rôles classiques; son ami Gémier l'entraîne dans sa propre évolution, en même temps qu'il le prendra pour l'un de ses lieutenants à la Société Universelle du Théâtre; puis il l'appelle à l'Odéon pour cinq ans, avec les fonctions de directeur de la scène à partir de juin 1928. Outre des pièces modernes (*la Veine d'Or,* reprise de *l'Embuscade, Poupette, le Beau Métier,* de Henri Clerc, en 1929), il y est *Vautrin, Napoléon* dans la pièce de Bouhélier (1933), Tolstoï dans *Ariel et Caliban,* de Gaston Baudoin, et il y crée *Boën ou la possession des biens,* de son compatriote cévenol Jules Romains (3 décembre 1930); mais surtout, il y incarne Monsieur Jourdain, Tartuffe et le Roi Lear (1932). Entre temps, il a été prêté au Théâtre Pigalle pour *Feu du Ciel,* de Pierre Dominique, mis en scène par Gaston Baty. Gémier ayant quitté la direction de l'Odéon en 1930, Arquillière y achève son contrat et part à son tour en 1934 pour revenir au boulevard. Il crée aussitôt *Monsieur Fritz Frans Neumann,* de René Benjamin, à l'Athénée (avril 1934), reprend *Un Beau Mariage,* aux Variétés, et effectue sa dernière création au Pigalle dans *Europe,* de Maurice Rostand (19 février 1936).

Toujours resté fidèle à sa terre natale, passant ses vacances en sa propriété de Montverdun, à quelques kilomètres de Boën, il s'y réfugie au début de la guerre. Il ne fera plus que de brèves apparitions à Paris et, les hivers, fuyant le climat rude de Montverdun, il habite à Saint-Etienne. C'est là qu'en 1940 il fonde, avec de jeunes comédiens qui vont travailler sous sa direction, le *Théâtre de Forez* dont l'activité durera jusqu'en 1946 et qui est une préfiguration des Centres Dramatiques officiels créés après la Libération.

C'est dans sa Compagnie du Forez qu'il donne ses dernières représentations de *Tartuffe,* du *Bourgeois Gentilhomme,* des *Femmes savantes.* Puis il cesse de jouer (il a dépassé la soixante-dixième année) et se contente de mettre en scène de nombreux classiques, des antiques traduits par Mario Meunier (*Œdipe, Antigone*), remonte *Hernani, Ruy Blas, l'Otage, le Noël sur la place,* etc... En 1946, il prit sa retraite définitive; si, les toutes dernières années, il fut terrassé par la maladie contre quoi lutta longtemps sa robustesse, sa constitution solide et puissante, il put du moins poursuivre la rédaction de souvenirs qu'il avait commencé d'écrire depuis près de vingt ans.

En effet, cet autodidacte avait le goût d'écrire. Il fit représenter plusieurs pièces : *la Grande Famille* (6 tableaux), créée à l'Ambigu en 1905 et reprise (version remaniée) au Théâtre Antoine le 23 février 1914; *la Branche Morte,* montée et interprétée par Gémier en 1920; et au Grand-Guignol un drame, *Névrose* (mai 1923), et une comédie, *Le ver est dans le fruit.*

Il fit peu de cinéma, car, de chez Antoine jusqu'à son départ de l'Odéon, il fut, environ quarante ans, un comédien sans attentes et sans loisirs. Pourtant dès 1907 il avait tourné *Zigomar* pour la nouvelle firme « Eclair » avec le metteur en scène Jassel, qui avait été d'abord photographe et qu'Arquillière célébrait bien longtemps après comme l'inventeur de l'art du découpage et l'innovateur des gros plans. Au temps du muet, Arquillière tourna notamment un *Vautrin* et *l'Assommoir;* le parlant venu, il fut du *Bled* et de *la Fin du jour* (que Duvivier réalisa en 1939).

L'acteur — qui « se renouvelle à chaque spectacle et impose définitivement sa puissance, sa simplicité et sa tendresse » (écrivit Régis Gignoux) — traça une gamme fort diverse de personnages dans son double emploi de « grand premier rôle » et de « composition ». Antoine — qui resta toujours pour lui le patron et le maître — le loua en toutes circonstances; en mars 1924 il évoquait encore (lorsque Arquillière fut fait chevalier de la Légion d'honneur) « le jeune charpentier de *Blanchette* où il égala le cantonnier de Gémier, ce qui n'est pas peu dire. . Dans le soldat révolutionnaire des *Tisserands,* il jetait la chanson du Linceul avec une puissance

terrible qui soulevait la salle... » En fait, les caractères de son art étaient les traits dominants de l'homme même : franchise, sincérité jusqu'à la rudesse, conscience et humanité. André Billy (*Œuvre*, 4 avril 1920) discerna « ce fond de nature... définissant le talent de comédien d'Arquillière et qui est fait, en dernière analyse, d'un idéalisme agissant toujours préoccupé d'une adhésion plus entière à un ordre plus parfait. »

C'est ce « fond de nature » et cet « idéalisme agissant » qui engagea Arquillière dans des actions para-théâtrales : fondation en 1919 d'un syndicat *libre* des comédiens; fusion après quelques années du syndicat cégétiste et du syndicat libre en un organisme corporatif unique, dit « Union des Artistes », qu'il présida (l'Union est redevenue un syndicat participant à la Fédération du Spectacle); présidence, en décembre 1930, de l'Association des Artistes (œuvre d'assistance corporative fondée en 1840 et qui gère la maison de retraite de Pont-aux-Dames), dont il avait été vice-président sous la présidence de Jean Coquelin; participation active à la gestion de l'Union catholique du Théâtre, correspondant à une évolution religieuse affirmée durant la dernière partie de sa carrière parisienne; efforts auprès de Gémier sur le plan de rapprochement international au sein de la Société Universelle du Théâtre. Et tout cela se résume aussi dans un mot de Robert de Flers (discours au banquet offert le 2 avril 1924 pour sa Légion d'honneur) : « Votre diplomatie est de n'en pas avoir, c'est la meilleure... Vous parlez comme vous pensez, tout droit, tout franc, tout net. »

Paul Blanchart.

MAURICE BRILLANT

Dans la lignée d'un Levinson, peu après la disparition de Léandre Vaillat, la critique de la danse vient d'être à nouveau en deuil par la disparition subite d'un de ses membres les plus éminents : Maurice Brillant. Qui parmi ses confrères ne conserve encore en mémoire la silhouette trapue de Brillant, sa figure empreinte de bonté et dont les yeux s'illuminaient d'une ardente passion pour la danse classique ? Et avec quelle conscience il rédigeait ses critiques, toujours justes, parfois sévères, jamais blessantes. Les danseurs et les danseuses étaient pour cet homme une seconde famille. Il les connaissait tous et toutes, s'associant à leurs succès comme à leurs déceptions, les exaltant ou les consolant. Aussi tout le monde l'aimait, le vénérait.

Mais Brillant étayait sa science chorégraphique sur une compétence musicale extrêmement poussée et sur une érudition d'humaniste. Il avait écrit deux romans (dont l'un, une sorte de « Bergeret » catholique) qui connurent le succès. Il fut l'ami des peintres et consacra à Maurice Denis une étude qui fait autorité. Tout dernièrement il venait de donner le bon à tirer d'un livre intitulé *Problèmes de la danse* (Armand Colin, éditeur), testament d'un fervent balletomane et d'un grand honnête homme.

André Boll.



Une composition d'Arquillière vue par le dessinateur Huard.
(Collection André Cadou).



Gémier et Arquillière dans "Blanchette"

LIVRES ET REVUES

AUTRICHE

Otto ROMMEL. — **Die Alt-Wiener Volskskomödie. Ihre geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys.** 1 vol. in-4°, 1096 p., 250 illustrations dont 4 en couleurs (1), avec tables analytiques et importante bibliographie. Verlag von Anton Schroll und C°. Wien, 1952.

On ne saurait trop rendre hommage à l'auteur et aux éditeurs de cet important ouvrage. Voici un instrument d'information et de travail, fruit de longues et minutieuses recherches menées avec la plus grande rigueur, que ne peuvent ignorer ceux qui cherchent à résoudre, en fonction de notre temps, le problème du « Théâtre Populaire ».

Otto Rommel, négligeant la période médiévale dont on ne peut dire qu'elle soit spécifiquement viennoise (et c'est du théâtre viennois dont il s'agit ici) voit dans le théâtre dit baroque et surtout dans les spectacles créés par les jésuites (Ordensdrama et Kaiserspiele) l'origine de la Comédie Populaire viennoise, la notion « raison d'état » dominant peu à peu le but apostolique, au profit de la plus grande gloire et puissance de l'Eglise Universelle : un Dieu, un Empereur, la fonction impériale étant de droit divin, confirmée par un sacrement.

Dans leurs spectacles, (d'une richesse de décoration et de machinerie dont les historiens du théâtre n'ont pas assez souligné l'importance, aussi bien en Allemagne qu'en France) les Jésuites eurent l'habileté de faire place aux farceurs, le *Weise Harr* (le fou sage) médiéval, qui devient à Vienne le populaire Hans Wurst puis Kasperl, frères du « badin » français, du Zanni italien, du Gracioso espagnol, ou du clown d'Outre-Manche. Il y eut là des échanges d'influences dues à la circulation comique de pays à pays. Chaque peuple crée *son* personnage comique fixe, selon son climat, ses aspirations et ses revendications propres, mais chacun d'eux suscité par un même désir permanent et international de vérité humaine, de justice et de libre pensée, opposé aux constructions et aux exigences de la politique du moment, — qu'il s'agisse de Pieckelhäring, de Stranitzky (1678-1726) de Hafner (1735-1764) de Kringsteiner (1775-1810) de Schikaneder, qui créa le couple comique Papageno-Papagina dont s'inspira Mozart, ou de Perinet (1768-1816), qui renouvela les types traditionnels de Hans Wurst et de Kasperl, au moment de la vogue des pièces féeriques et chevaleresque à grand spectacle, inspirées des légendes nées sur les rives du Danube bleu. (Voir *Donau Werbehen, les petites Dames du Danube* de Hensler). Kasperl est mêlé à l'action, familier des rois, des princes et des génies, comme à la même époque Arlequin et Pantalone sont introduits dans des adaptions italiennes et françaises de *La vie est un songe* de Calderon ou dans les démêlés de Samson avec

(1) Illustrations du plus grand intérêt documentaire pour le créateur dramatique comme pour l'historien.

Dalila. Et nous découvrons là une loi de la dramaturgie populaire que les auteurs de mélodrame avaient pressentie et respectée en introduisant le « premier » et le « second comique », dans le drame, assistant le « grand premier rôle » dans la lutte qu'il mène contre le « troisième rôle » pour faire triompher l'innocence persécutée, — et aussi en ne négligeant point l'attrait de la décoration et des machines, complétant le livre déjà ancien d'Ida Bruning : *Le théâtre en Allemagne, son origine et ses luttes* (1200-1760) Paris, Plon 1887, M. Otto Rommel nous apporte des précisions sur les maîtres du Théâtre Populaire viennois du XIX[e] tels que J. A. Gleich, Karl Meisl ou Adolph Baüerle. Les pages que l'auteur consacre à Ferdinand Raimund (1790-1836) premier comique du Leopolstadt Theater, acteur, auteur, régisseur, sont riches d'enseignement... On ne saurait trop conseiller de les lire à ceux qui rêvent de « ramener le peuple au théâtre ». Mais, du moins en France, qui connaît l'abondante production d'un Raimund ? Et connaît-on davantage celle de Nestroy, acteur-dramaturge ? (1)

Le livre de M. Otto Rommel, nous ne saurions trop le répéter, ouvrira de larges perspectives, fournira d'utiles sujets de réflexion et d'efficaces suscitations à ceux qui, trop souvent, parlent du « Théâtre populaire » (comme d'ailleurs de la *Commedia dell'arte*) en ignorant tout ou à peu près tout de ce dont ils parlent et prétendent servir. On ne rend pas compte d'un aussi précieux ouvrage, on le lit et on le relit. Souhaitons qu'il nous en soit prochainement donné une édition en langue française.

Léon CHANCEREL.

---

(1) Les œuvres de Johann Nestroy ont été publiées en 6 volumes par M. Otto Rommel à la même librairie.

Nous ne saurions trop en recommander la lecture et en souhaiter une traduction française.

FRANCE

Jean JACQUOT. — **George Chapman (1559-1634) sa vie, sa poésie, son théâtre, sa pensée.** Annales de l'Université de Lyon, Paris, Belles Lettres, 1951, in-8°, 311 p. Bibliog., index des noms cités.

Un des poètes élizabéthains des moins connus en France et que nul jusqu'ici, du moins à ma connaissance, n'a envisagé de jouer et qui, pour neuf de ses œuvres — c'est à dire plus de la moitié —, a situé l'action en France en puisant à des sources françaises orales ou écrites.

Le livre de M. Jacquot comporte trois parties, la première consacrée à la vie (fort curieuse et mouvementée) de Chapman, la seconde à son œuvre poétique et dramatique, la troisième à sa conception de la vie et de l'art.

L'auteur ne s'étonnera pas que nous regrettions ici qu'il ne se soit pas davantage étendu sur l'œuvre dramatique, tragique et comique de l'auteur de *Monsieur d'Olive* (1616), de *Bussy d'Ambois* (1607), d'*All Fools* (1605) ou de *The Tragedy of Chabot Admiral of France* (1639) ou encore de l'étonnant *The Blind Beggar of Alexandria* (1598) dont

j'ébauchai jadis une adaptation au temps où les élizabéthains n'étaient pas encore à la mode. Nous eussions souhaité que M. Jean Jacquot (qui dans les autres domaines de la vie et de l'activité du poète fait preuve du goût le plus aigu de la recherche et du document précis) nous eût montré l'homme qui fut le « rival » de Shakespeare, l'ami de Marlowe et de Jonson et que caricaturent Dekker et Webster dans leur comédie *Northward Ho,* aux prises avec les auteurs, les comédiens et les directeurs de théâtre de son temps et aussi qu'il nous donnat de plus amples détails sur la mise en scène de l'interprétation de ses tragédies et comédies. Combien par exemple nous eussions été heureux d'avoir des détails d'ordre technique sur la représentation du *Masque du Middle Temple et de Lincoln's Inn,* représenté le 15 février 1613 au Palais de Whitehall pour les noces de la Princesse Elisabeth dans la somptueuse mise en scène d'Inigo Jones. L'auteur se borne à donner l'argument du Masque (l'or) et à relater que dans la Grande salle du palais « *se dressait un rocher artificiel dont la couleur, de la base au sommet, devenait par degrés celle de l'or* » et que « *au milieu d'un bosquet s'élevait le temple de l'Honneur* ». Voilà qui nous laisse terriblement sur notre faim. Ces regrets exprimés, nous nous trouvons en présence d'une monographie substantielle et riche de faits. Elle ne manquera pas de passionner, comme elle m'a passionné, non seulement les historiens et critiques mais aussi les créateurs dramatiques soucieux d'échauffer et d'éclairer leur propre inspiration et leurs propres ambitions à la lumière du passé.

L. Ch.

Georges COUTON, **Réalisme de Corneille.** Deux études : **La clef de Mélite, Réalités dans le Cid.** Publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Clermont, fasc. 9. Paris « Les Belles Lettres », 1953, in 8°, 120 p.

Chacun sait que l'auteur de *La vieillesse de Corneille* et de *Corneille et la Fronde* (1) est l'homme du monde qui connaît le mieux l'œuvre et la vie du grand tragique; plus que quiconque, il a réussi à les remettre dans la réalité vivante de son siècle. Les deux remarquables « études » qui viennent de nous parvenir contribuent à éclairer ce « réalisme de Corneille » réalisme foncier, masqué par le romanesque à la mode, le réalisme matrimonial de *Mélite,* source d'un pathétique d'une authentique valeur théâtrale, le pathétique traditionnel de *La mal mariée* et du *Mariage Forcé* que Molière voit sous l'angle et dans le ton de la farce, et dont on retrouvera des ultimes survivances, dans les romans et le théâtre de Balzac, et jusque dans les comédies d'Emile Augier et le *Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet — comme aussi le réalisme politique du *Cid* « pièce engagée » dirait-on aujourd'hui, qui, dans son « conformisme » marque « le passage d'une éthique de paix à une éthique de guerre »; tout le côté « raciste » du Cid, né d'un Maure de source princière.

A l'occasion de *Mélite* et de ses sources d'inspiration, toutes sentimentales et personnelles, M. G. Couton (et cela dépasse le cas Corneille) consacre des pages du plus haut intérêt au réalisme juridique et financier, à l'âpre recherche de l'argent, (« chasse au beau parti..., fuite devant la fille sans dot ») qui préside à ces manigances matrimoniales, à cette toute puissance de l'autorité paternelle délirante, au-

(1) Voyez notre compte rendu B.H.T. III, 1952, p. 269.

torisée par l'époque, où le théâtre comique d'alors puise intrigues et péripéties, qu'il s'agisse des comédies de Corneille ou de celles de Molière, de *La Veuve,* de *la Suivante,* de *l'Illusion Comique* aussi bien que de *l'Avare* ou du *Malade Imaginaire.* A ce propos l'auteur cite des pages de Furetière commentant son *Tarif des partis sortables* et aussi un extrait des *Caquets de l'accouchée* qui sont d'une actualité brulante par le rappel du « désarroi dans lequel la hausse des prix au XVIe et au début du XVIIe siècle avait plongé la bourgeoisie. »

L. Ch.

Léon CHANCEREL, **Molière.** Paris, Presses Littéraires de France, Coll. Metteurs en Scène, 1953.

Léon Chancerel, dans l'avertissement de ce petit ouvrage, prévient ses lecteurs : c'est pour répondre à l'invitation de Catherine Valogne, qui dirige cette collection, qu'il a rédigé ces notes; il ne prétend nullement enfermer en quelques pages l'immense matière qu'il a rassemblée sur la question. Il s'agit ici moins d'un véritable article que d'une aimable causerie. Quoi que l'auteur en puisse penser, ces « notes » ouvriront bien des horizons peu explorés dans les classes, où est évoqué Molière auteur dramatique. Elles ne laisseront pas d'apprendre aussi bien des détails assez généralement ignorés au théâtre, — sur la façon d'habiller Alceste, par exemple, en se reportant à l'inventaire de la garde-robe théâtrale du poète dressé au lendemain de sa mort. L'auteur, en outre, se plait, à propos de Molière, à préciser ce qu'il convient d'entendre par la moderne expression : « metteur en scène » et comment Molière fit « de la mise en scène », sans le savoir « tout comme Monsieur Jourdain faisait de la prose ». La reproduction de quelques frontispices des éditions originales, montrant Molière en action sur le théâtre, ajoute à l'intérêt documentaire de ce petit livre. On y sent, derrière le masque de l'historien, frémir l'homme de théâtre passionné qu'est demeuré Léon Chancerel.

Olga Wormser.

MOLIERE. — **Le Tartuffe,** mise en scène et commentaires de Fernand LEDOUX. Coll. « Mises en scène », Paris, Le Seuil, 1953, in-12, 256 p., ill. Hist., plans, schémas de Circulation.

« *Comment retrouver la véritable architecture d'un monument qui depuis trois siècles a subi les démolitions, les transformations, les additions des comédiens, des metteurs en scène, des professeurs et des critiques qui, croyant restaurer et entretenir, n'ont fait que transformer une bâtisse claire et plaisante en maison du mystère et de l'ennui ?* »

C'est la question que se pose et que tente de résoudre Fernand Ledoux dans les trente pages de « Présentation » et dans ses indications de mise en scène.

Ces pages témoignent d'une abondante lecture, de longues méditations et d'une connaissance approfondie, d'une fréquentation vivante et continue de l'œuvre de Molière.

Pour Fernand Ledoux, qui sur ce point rejoint Louis Jouvet, il est

absurde de voir dans *Le Tartuffe* une œuvre antireligieuse, — et ce pour nombre de raisons majeures dont nul ne saurait honnêtement nier l'évidence. Fernand Ledoux insiste sur le *naturel*, la *simplicité*, la *vérité*, *la juste respiration théâtrale* qui sont les *vertus dominantes* de Molière et aussi sur sa *naïveté*, cette « charmante naïveté » qui faisait l'admiration de Boileau. Fort utilement F. Ledoux estime que ce n'est pas le rôle de Tartuffe mais celui d'Orgon qui est « le grand rôle de la pièce ». Il rappelle (ce qu'on a trop de tendance à oublier ou à ignorer) que c'est le rôle que s'était réservé Molière et que ce rôle est un rôle *comique*, — le comique de la démesure — qui prête à de nombreux lazzi (l'agenouillement, la scène de la table, etc...) et devait soulever et effectivement soulevait le rire du parterre.

L. Ch.

RACINE **Théâtre.** Texte établi et annoté par P. MELESE, bois de Valentin CAMPION, avant-propos de René GROOS, Collection des Classiques Français, 5 vol. 18 x 14, Imprimerie Nationale de France, 1952.

Typographiquement très bien présentée, cette édition critique du Théâtre de Racine (d'après l'édition de 1697) offre une excellente mise au point de l'état présent des études raciniennes et de la « situation » de l'œuvre et de la personne même de Racine parmi ses contemporains. On lira avec le plus grand intérêt l'importante préface de Pierre Mélèse (I, pp. 13-159). Elle renouvelle toute une partie de la biographie du poète (voir par exemple les pages sur ses relations avec Molière). Elle est suivie d'une bibliographie et d'une iconographie importantes (pp. 121 et 147). Un index grammatical et un lexique de la langue de Racine permettent d'élucider les difficultés que pourrait soulever la lecture du texte.

Chaque pièce est précédée d'une notice; toujours parfaitement documentée en sa concision, elle replace l'œuvre dans l'atmosphère de l'époque. Enfin, M. Pierre Mélèse eut l'heureuse idée de publier les *Epitres* et les *Préfaces* qui n'ont pas été conservées dans l'édition définitive, et des textes du XVIe et du XVIIe siècles se rapportant aux diverses pièces (scènes de *l'Antigone* de Rotrou, dont Racine a pu s'inspirer, la *Dissertation sur le Grand Alexandre*, de Saint-Evremond, des extraits de *Phèdre et Hippolyte* de Pradon, de *l'Hippolyte* de Garnier et du *Bellerophon* de Quinault, les notes manuscrites laissées par Racine sur le sujet *d'Athalie*, etc...)

Nous rappelons que, dans la même collection, M. Pierre Mélèse a été chargé de l'édition du Théâtre de Molière, d'après les notes laissées par G. Michaut, et que les historiens du théâtre lui doivent le remarquable instrument de travail qu'est sa thèse sur *Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV* si utilement complétée par son *Répertoire Analytique des documents d'information et de critique* concernant le même sujet.

L. Ch.

Antoine ADAM. — **Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle.** Tome III. L'Apogée du Siècle. Boileau, Molière, Paris, Domat, 1953, in-8°, 432 p.

Faisant suite aux deux premiers volumes de cette magistrale Histoire, qui ont mérité à son auteur le Grand Prix de la critique littéraire en 1949, ce troisième volume entame l'étude de cette période essentielle de notre littérature qui va de 1661 à 1677, et est à peu près entièrement consacré à Boileau et Molière ; un volume sur chantier le complètera en traitant notamment de Racine.

C'est encore là un ouvrage d'un intérêt puissant, dont la sûre documentation et l'intelligente perspicacité renouvellent sur bien des points les vues traditionnelles de l'histoire littéraire d'un siècle si souvent étudié et néanmoins bien superficiellement connu. M. Adam a le mérite de ne pas se croire tenu par les formules faciles et simplificatrices qui réduisent cette époque bouillonnante à quelques grands noms et quelques œuvres magistrales. Il a su reconstituer autour des « phares » le substratum sur lequel ils se fondent et replacer les grands écrivains qui font et feront toujours la gloire de ce siècle et de notre littérature au sein de la société complexe dont ils firent partie. Et par là leur vie, leur action, leurs œuvres prennent bien souvent une signification bien différente de celle qui leur est depuis si longtemps attribuée.

Pour nous en tenir à Molière, qui intéresse particulièrement cette Revue, l'auteur, sans en révolutionner la biographie, à peu près sûrement établie aujourd'hui — sauf la période des tournées provinciales qui offre toujours bien des inconnues —, a su en dresser une figure vivante et émouvante, notamment quant à sa malheureuse vie conjugale, à ses amitiés et relations littéraires. L'étude successive des œuvres de Molière est faite avec minutie et clairvoyance. Peut-être ici, tout en rendant hommage à la liberté de jugement de l'auteur, parfois bien éloignée du conformisme traditionnel, me sera-t-il permis de ne pas me déclarer partout d'accord avec lui. Je pense notamment à la sévérité avec laquelle il traite *les Femmes Savantes* qui seraient, « avec *Dom Garcie*, la plus mauvaise pièce » de Molière, où « on ne le reconnait plus qu'avec peine »; opinion basée entre autres sur la faiblesse des caractères : « Henriette est une fille haïssable... un échec... Clitandre l'est aussi... Les caractères ne sont même pas cohérents... » De plus « cette œuvre trop soignée est sans verve... la pensée même n'est pas nette. » Ce qui empêche seul « l'œuvre de s'effondrer », c'est le personnage de Philaminte dont l'auteur concède néanmoins l'excellence. En fait, le seul intérêt des *Femmes Savantes* pour M. Adam réside « dans le drame bourgeois inclus dans l'autre pièce. » Je n'ai pas ici la place et ce n'est pas le lieu d'entamer une discussion sur le détail de ces jugements qu'il serait aisé de combattre en grande partie. Si j'ai cité ces lignes qui feront bondir bien des moliéristes, c'est pour montrer de quel point de vue personnel et dénué de préjugés M. Adam conçoit sa critique. Et c'est par là-même que son livre est constamment excitant pour l'esprit. Ajoutons qu'il est écrit d'un style agréable, vivant, et, malgré son érudition, dénué de tout pédantisme. Un livre de critique à lire sans en passer une ligne, et à conserver précieusement.

Pierre MÉLÈSE.

P. LEROY. — **Le privilège théâtral en Picardie sous l'Ancien Régime.** Bulletin trimestriel de la société des antiquaires de Picardie, Amiens, 1950, 4e trimestre, 1951, 2e semestre.

Très utile complément, basé sur un recours constant aux pièces d'ar-

chives, à l'ouvrage de Max Fuchs, *La vie Théâtrale en province au XVIIIe siècle* et non moins utile contribution à l'histoire de « la Circulation Comique ». L'étude de M. Pierre Leroy confirme la primauté des pouvoirs militaires sur les attributions des magistrats civils dans l'établissement et la vie des théâtres provinciaux. La lutte entre la Montansier et la dame Lacaille pour l'entreprise des spectacles en Picardie en est un exemple curieux. Il n'est pas le seul dont M. P. Leroy nous rapporte l'histoire de 1774 à 1790, après la suppression des privilèges, résultat d'un empiétement de fait accompli par l'autorité militaire. Aussi bien cette liberté sera de courte durée. Les servitudes, et monopoles imposés par Napoléon et ses successeurs continueront de rendre difficile — en voulant l'organiser — la vie des troupes provinciales. Leur histoire n'est le plus souvent que l'émouvante et lamentable histoire de faillites successives. Qu'il me soit permis après Max Fuchs, de rappeler aux érudits combien des études analogues à celle-ci contribuent à donner une vue authentique de la vie théâtrale française dont la seule histoire des théâtres de Paris ne peut donner qu'une idée incomplète sinon erronnée.

— L'étude de M. P. Leroy sur la *Société des Concerts d'Amiens et sa Salle au XVIIe siècle* (Ibid. 1948, 2e et 3e trimestre) contribue, non moins utilement, à recréer l'atmosphère artistique de la ville d'Amiens de 1734 au 14 vendémiaire an IX. Elle offre en outre, un exemple d'égalité civique, d'urbanité, et de goût artistique qui mérite d'être médité... et suivi.

L. Ch.

Rainer Maria RILKE - André GIDE. — **Correspondance 1906 - 1926.** Introduction et commentaires par R. LANG. Paris, Corréa, 1952.

Cette publication nous apporte quelques éléments d'information concernant Jacques Copeau et l'Ecole du Vieux-Colombier. Le 19 Avril 1922 Rilke écrit à Gide pour lui parler d'un jeune protégé Pierre Klossovski, âgé de 16 ans qui souhaitait aller à Paris « pour y faire sa vie ». Rilke demande si Copeau ne peut le prendre à son école. Gide en parle à Copeau, à Fontainebleau où il prépare avec lui la mise en scène de *Saül.* Copeau répond un « oui » de principe; Gide envisage de loger la famille Copeau et son pensionnaire dans sa grande villa d'Auteuil qu'il souffre de savoir inoccupée (Lettre du 8 Nov. 1922). Mais Copeau hésite : il craint que « le jeune K. soit quelque peu déçu par l'Ecole du Vieux Colombier, habitué qu'il est de vivre dans un milieu très intellectuel, très artiste; et déjà lui-même très développé, semble-t-il, ne va-t-il pas trouver un peu élémentaire un enseignement qui risque de le faire revenir un peu en arrière, dans les premiers temps ? » (17 Nov.). Ce n'est pas le sentiment de Rilke (20 Nov.) Ce projet n'eut pas de suite : conseillé par Gide et ses amis, Pierre K. renonça à la carrière théâtrale.

L. Ch.

Georges LERMINIER. — **Jacques Copeau.** Paris, Presses Littéraires de France, Coll. Metteurs en Scène, 1953.

C'est une difficile entreprise que de tenter de donner en moins de 100 pages de petit format une vue exacte de Copeau « metteur en

scène », — désignation qui avait d'ailleurs le don de l'agacer par ce qu'elle avait de restrictif en regard de ses ambitions. La personne et l'œuvre de Copeau sont d'une telle ampleur et d'une telle complexité que l'on risque d'en donner une idée incomplète et parfois plus proche de la légende que de la vérité. Bien que n'ayant pas vécu dans l'intimité du fondateur du Vieux-Colombier, et ne pouvant s'appuyer que sur les propres écrits de Copeau et les quelques études et témoignages jusqu'ici publiés, Georges Lerminier a cependant réussi à dessiner une image provisoire, incomplète, mais souvent exacte. On peut évidemment, regretter quelques inexactitudes ou omissions dans la *Chronologie des « Générales »* et aussi dans l'attribution de certaines citations, telles que l'attribution à Jean Villard-Gilles (*Le Théâtre, la Chanson et la Vie,* Mermod, édit. Lausanne, 1944) de textes dûs à Jacques Prenat (*Visite à Copeau*). On regrettera aussi que Georges Lerminier n'ait pas insisté davantage sur l'influence d'Appia (une regrettable coquille lui fait écrire Appria), de Granville Barker ou de Gordon Craig. La visite que fit Copeau à *l'Arena Goldoni,* à Florence, en 1915, est d'une importance capitale touchant la création et le programme de « L'Ecole » (cf. Gordon Craig, *Mask,* Vol. VII, N° II. Mai 1915, pp. 139 et suiv. et Catherine Valogne, *Gordon Craig,* dans la collection *Metteurs en Scène*). Cette visite méritait mieux que les quelques lignes assez vagues de Copeau citées p. 40. Peut-être aurait-il fallu souligner davantage ce qu'à l'œuvre de Copeau « metteur en scène », du moins en ses prémisses, apportèrent Théo Van Risselberg, Charles Dullin et Louis Jouvet, et, en ce qui concerne Dullin et Jouvet, la curiosité qu'eut Copeau de la *Commedia dell'Arte* et son désir, jamais réalisé, d'en être le rénovateur.

Ce dont il faut savoir grand gré à Georges Lerminier, c'est la publications de quelques lettres inédites de Suarès. Nous souhaitons vivement la publication de l'ensemble.

L. Ch.

Paul-Louis MIGNON, **Jean Dasté.** Paris, Presses Littéraires de France. Coll. Metteurs en Scène, 1953.

Voici un très vivant portrait de Jean Dasté, exemple de fidélité et de foi, dont, comme l'écrit très justement l'auteur, « la première force est de commander la sympathie ». On suivra avec intérêt l'effort patient de Jean Dasté, apôtre de la décentralisation; formé à l'Ecole du Vieux-Colombier, compagnon actif des Copiaus, des Comédiens Routiers, du Théâtre des Quatre Saisons, il veut faire de l'acte théâtral une amitié entre ceux de la scène et ceux de la salle, et entrainer le public « populaire » dans sa noble conception du Théâtre. L'effort de la Comédie de Saint-Etienne, sa lente conquête d'un vaste public, aura sa place dans l'histoire du théâtre contemporain — une place de choix — et il faut féliciter P. L. Mignon d'en avoir, le premier, tracé une exacte et chaleureuse esquisse.

L. Ch.

Théodore HUFF. — **Charlie Chaplin**, traduit de l'américain par Pierre Singer, in-8° 310 p. photos, Gallimard, Mai 1953.

Voici une utile contribution aux nombreuses études suscitées par la vie, l'œuvre et le personnage de Charlie Chaplin. M. Théodore Huff,

professeur à l'Université de New-York est considéré en Amérique comme la plus haute autorité de l'histoire du cinéma. Son livre, sérieusement documenté, retrace l'histoire de chaque film, le replace dans son temps et dans son atmosphère ; il fait mieux sentir les rapports réciproques de l'homme Charlie Chaplin et du *clown* Charlot ; pour ma part, il m'a confirmé dans ma conviction que c'est par l'apprentissage, la pratique puis la pleine maitrise de son métier de banquiste (musicien, chanteur, acrobate) que Charlie Chaplin a pu atteindre les hautes régions où il nous entraine.

Quel sujet de méditation pour les historiens de la Commedia dell'arte, et aussi pour le poète comique soucieux de dépasser les limites du naturalisme et du comique verbal pour atteindre la poésie pure, la poésie du jeu à base de saltation et d'acrobatie, laquelle au théâtre réclame un « métier » dont les clowns sont les derniers représentants.

Et comment ne pas penser à Marivaux écrivant son *Arlequin poli par l'amour* pour les funambules italiens du vieil Hôtel de Bourgogne ? Comment ne pas penser aux étonnants Hanlon-Lee et aux maîtres anglais de la pantomime acrobatique.

A l'ouvrage est joint un répertoire chronologique de tous les films de Charlie Chaplin, avec leur distribution.

L. Ch.

LA COMEDIE FRANÇAISE, numéro spécial de « Paris-Théâtre », Paris, juin 1953.

En juin dernier, à l'occasion de la publication d'*Une Fille pour du Vent*, d'André Obey, récemment créée à la Comédie-Française, Paris-Théâtre a édité un numéro spécial de 68 pages dédié à la Comédie-Française. Il nous est agréable de signaler cette initiative qui permettra aux lecteurs épris de théâtre, mais peu ou mal informés de son histoire, de mieux connaître celle de « l'Illustre Maison ». Voici de la vulgarisation qui s'efforce d'éviter le vulgaire et de dépasser le primarisme. Exprimons toutefois quelques regrets et signalons quelques erreurs. Page 23, la légende de la photographie concernant *Noé* tendrait à laisser croire que c'est à New-York, en 1934, que Pierre Fresnay « créa » cette pièce : c'est à Paris, à l'appel de la Compagnie des Quinze, que Pierre Fresnay joua Noé d'original au Théâtre du Vieux-Colombier, le 7 Janvier 1931; p. 25, la légende contient une erreur : *le Viol de Lucrèce* ne fut pas monté par Jacques Copeau, mais par Michel Saint-Denis et la Compagnie des Quinze; enfin la p. 64 donne une vue vraiment trop sommaire des ouvrages essentiels » que les friands d'histoire théâtrale doivent absolument connaître ». Certains titres sont inexacts et l'on ne saurait donner le *Dictionnaire Portatif* de de Léris comme un modèle d'exactitude... Et pourquoi, parmi tant d'omissions, faire un sort aux *Anecdotes Dramatiques* de Clément et de la Porte ?

Nous regrettons de ne pas voir figurer dans cette liste l'édition du *Registre de La Grange*, publiée par les soins de la Société des Comédiens Français, en 1876 et précédée d'un remarquable avertissement d'Edouard Thierry, Registre dont B.E. et G.Ph. Young ont récemment donné la première édition phototypique, accompagnée de notes critiques d'une importance considérable (Biblioth. de la Société d'Histoire du Théâtre, Droz édit. 1947). Et comment n'avoir pas rappelé les travaux de Georges Monval et en particulier son *Catalogue Histo-*

rique et raisonné des collections de la Comédie-Française, préface de Jules Claretie, Paris, 1897 ? Signalons, en revanche, le grand intérêt des notices de M. Robert Kemp et des entretiens de Mme Dussane et de M. François Mauriac avec M. Jacques Lemarchand, sur le thème : *Permanence de la Comédie-Française.*

R.-M. M.

Roger VAILLAND, **Expérience du drame.** Paris, Corréa, 1953, in-12, 190 p.

L'auteur de *Le Colonel Foster plaidera coupable* (représenté une fois en répétition générale, au théâtre de l'Ambigu, interdit par le Préfet de Police et représenté par la suite à Prague, Budapest, Mischkolsz, Varsovie, Berlin, Moscou et Léningrad) a, dans ces pages, noté ses réflexions sur le Théâtre, nées d'une « expérience » qui fut pour lui « exceptionnellement étendue, singulièrement soudaine et neuve »; une « découverte » du théâtre *joué*, écrit-il, alors que le théâtre avait été « essentiellement » pour lui « le théâtre lu ». Certains souriront de voir l'auteur recopier des pages de Corneille, de Racine, de Diderot, de Stanislavski, de Jouvet ou de Jean-Louis Barrault, de longue date familières à ses aînés, et de croire qu'il enfonce des portes depuis longtemps ouvertes et indique des terres dont nous savons trop combien elles sont déjà piétinées...

Pour moi, je ne souris pas car je sens sous tout cela une sincérité, une foi, un sérieux qui me touchent. Certaines pages contiennent un enseignement (sur les Tziganes Dimitrievitch, sur le Cabaret espagnol, sur le cabotinage, sur la Sublimité.) En outre, il est curieux de constater l'influence que la lecture, l'explication, la récitation et le commentaire des tragédies de Corneille eurent sur la formation de l'auteur et sur son attitude personnelle en présence du théâtre et de la vie : « entre 1919 et 1925, écrit-il, l'analyse des tragédies de Corneille m'a appris à penser dialectiquement... Il n'a fallu que peu d'années pour que ce langage et ces conflits devinssent notre pain quotidien. Dès 1940 les problèmes essentiels se sont posés à la majorité des français en termes cornéliens... Le théâtre ne peut être que politique, bon gré, mal gré, il faut bien en revenir à Corneille. »

L'auteur va plus loin : il prophétise « la grande Renaissance » (qu'il prédit entre les années 1960-1970) «qui commencera par fleurir en Russie », sera d'essence *classique*, et alors « on jouera à Moscou des tragédies d'une forme directement inspirée du théâtre français du XVII[e] siècle. avec bien entendu un contenu nouveau correspondant à la période d'édification du communisme » en réaction violente contre les théories de Brecht et les divers « primitivismes » issus du surréalisme.

L. Ch.

Le Théâtre contemporain. — (Recherches et débats, Cahier N° 2 octobre 1952) Paris, Arthème Fayard, 258 p.

Le Centre Catholique des Intellectuels Français publie des « Cahiers » intitulés Recherches et Débats qui relatent ses activités. Le deuxième « cahier » est consacré au théâtre contemporain et s'ouvre sur une question d'Henri Gouhier : *Où en sommes-nous ?* ou *Cinquante ans de théâtre* qui, en quelque pages denses et riches, rappelle l'influence du Théâtre Libre et du Théâtre d'Art ; de Lugné-Poe et Jacques

Copeau sur les animateurs du Cartel ; celle de Léon Chancerel sur de nombreux jeunes animateurs.

Théâtre et Philosophie revient naturellement à Gabriel Marcel qui étudie leurs rapports dans son œuvre avec une étonnante lucidité. J.-J. Bernard traite de *La suggestion et de l'artifice* en rappelant les mérites personnels de Copeau et la querelle fameuse autour de « Sire le mot » déchaînée par un article de Gaston Baty.

Le problème de l'*Eglise et du Comédien dans le Monde Moderne* est soulevé par Léon Chancerel qui l'éclaire de sa vivante érudition d'historien du théâtre et conclut que « la pratique de l'art du comédien » peut être, « chez des êtres exceptionnels, « une manière d'ascèse » et devenir pour lui « le moyen de son élévation spirituelle ». *L'actualité de Dieu au Théâtre* est magistralement soulignée par A. M. Carré.

André Alter étudie en *Claudel Dramaturge, le Réinventeur du Verbe* avec une perspicacité remarquable et en déduit que le théâtre est non seulement d'origine religieuse, mais aussi de structure religieuse et que, même devenu profane, il continue à être phénoménologiquement religieux. Suit la relation d'intéressants débats sur l'*Athéisme contemporain* à propos du *Diable et du Bon Dieu* de Sartre, de *Bacchus* de Cocteau, du *Profanateur* de Thierry-Maulnier.

Georges Lerminier avec son talent habituel nous démontre comment la présence et l'action de Copeau ont contribué paradoxablement à éloigner Gide du théâtre. Par ailleurs, il essaie de nous prouver sinon que *Lazare* d'Obey est un chef-d'œuvre, du moins que c'est une pièce qui doit toucher tous ceux qui croient encore à la noblesse de l'art dramatique.

Jean Mauduit nous démontre comment Anouilh a la *Nostalgie de la Grâce;* Maurice Bruezière souligne la portée morale et humaine du *Théâtre de Montherlant,* tandis que Van den Esch voit en l'œuvre de Salacrou *le Drame d'une foi qui se cherche,* et René Clermont nous révèle Le Bain de Jouvence qu'est le théâtre de plein-air.

Ce « cahier » se termine par une bibliographie méthodique du Théâtre de Rose-Marie Moudouès, naturelle conclusion de ce « cahier » aux idées sans doute discutables mais toujours riches de pensée, de compréhension et d'amour du théâtre.

Maurice MERCIER.

Deux nouveaux périodiques de Théâtre : THEATRE POPULAIRE. Rédaction et Administration, 27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e (trois numéros parus). CAHIERS DE LA COMPAGNIE MADELEINE RENAUD-JEAN-LOUIS BARRAULT. Julliard édit. (Deux cahiers parus).

Ces deux publications répondent à l'évidente nécessité que Gordon Graig et Jacques Copeau (1) avaient si fortement sentie : l'action proprement théâtrale d'une entreprise de création dramatique doit être complétée par la publication d'un périodique; il explique et commente cette action; il crée un lien entre le spectateur, les créateurs et les interprètes.

Après *Mask,* après les Programmes et les *Cahiers du Vieux Colom-*

---

(1) Voir dans les *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault,* la lettre où Copeau, en 1915, s'expliquait là-dessus, Cahier 2, pp. 103-104.

bier, Jouvet avec *Entr'acte* (à la Comédie des Champs-Elysées), Dullin avec *Correspondance* et Gaston Baty avec le *Bulletin de la Chimère* puis avec *Masques*, avaient compris ce besoin et s'étaient efforcés d'y répondre (2).

Bien que la Revue *Théâtre Populaire* ne soit pas placée sous la responsabilité de Jean Vilar, elle semble bien avoir été créée pour lui permettre et permettre à ses amis d'exprimer les raisons de leur action et de leur propre conception du théâtre : publication d'information et de combat, *engagée* et par là même partiale, comme il sied. Nous y avons trouvé quelques bons documents et certaines professions de foi, d'une émouvante sincérité mais où l'historien pourra relever un certain nombre d'affirmations erronnées.

Les Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud-Jean-Louis Barrault, ont limité leur objectif; il ne s'agit pour les 2 premiers cahiers que d'offrir un vivant complément au programme vendu dans la salle, pour éclairer le spectateur sur la nature et la genèse de l'œuvre représentée, en la situant dans le temps et dans l'espace, en la suivant du manuscrit à la représentation. Le premier cahier éclaire ainsi *Christophe Colomb* de Claudel, le second *Pour Lucrèce* de Giraudoux. Des documents iconographiques contribuent à leur intérêt documentaire.

Aux pages ayant trait à l'œuvre représentée (soit la majeure partie de chaque cahier) sont joints des *Textes, Propositions et Controverses* d'ordre général, destinés à établir des contacts, de plus intimes contacts, entre la Compagnie et son public, et à servir ainsi, écrit Jean-Louis-Barrault « *la cause générale du théâtre qui doit demeurer notre unique préoccupation.* »

C'est ainsi que nous trouvons dans le premier Cahier, la *Lettre ouverte de Jacques Copeau à Antoine* (septembre 1913) et, dans le second, *Quatre Lettres de Jacques Copeau à Louis Jouvet;* celles-ci furent écrites du Limon entre le 25 Août 1915 et le 5 Février 1916, alors que Jouvet était aux armées. Elles donneraient lieu à de nombreux commentaires ; on souhaiterait voir publier parallèlement les lettres de Jouvet à Copeau, à la même époque, notamment touchant la recherche de ces « *éléments architecturaux à l'aide de quoi tout peut être construit* », idée chère à Appia, dont Theo Van Risselberghe avait fourni à Copeau la première esquisse (3) et pour lesquelles il faisait appel à Jouvet. Non moins importantes les allusions à un renouveau de la *Commedia dell'arte* — un renouveau « non-livresque » dont le désir, jamais abouti, tourmenta Copeau toute sa vie. Il pensait que Jouvet pourrait en être, sous sa direction, l'un des meilleurs artisans. « Tu as, lui écrivait-il, ce privilège de posséder une nature, un physique et le don de l'invention ». « Pour le reste, la conception, la mise en œuvre, remets-t-en à moi » ajoutait-il.

L. Ch.

---

(2) Nous signalons à ce propos la très intéressante thèse soutenue par notre ami Veinstein, l'un des secrétaires de notre Société, concernant ces périodiques. Sa publication nous apparaît des plus souhaitables. (Voir la communication de V. p. 299. »

(3) Voir les plans d'aménagement du Studio des Champs-Elysées par Jouvet dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, N° I-II, 1952, pp. 36-37.

GRANDE-BRETAGNE

Rex POGSON. — **Miss Horniman and the Gaiety Theatre Manchester.** Préface de SAINT-JOHN ERVINE, Londres, Rockliff, 1952, 216 p. ill., Index.

Le théâtre anglais doit beaucoup à Miss Horniman qui créa, par son action à Dublin puis à Manchester, l'actuel mouvement de décentralisation en Angleterre.

Après un bref récit de la jeunesse de Miss Horniman, Rex Pogson aborde directement « l'expérience de Manchester ». Après des débuts très difficiles, surmontant avec une énergie incroyable toutes les difficultés. Miss Horniman remania le vieux Gaiety Theatre, alla dès 1909 présenter à Londres un excellent répertoire ancien et moderne et en particulier ce qu'on a pu appeler « l'Ecole de Manchester. » La première guerre mondiale vint mettre fin à ce beau chapitre d'histoire du théâtre. Mais avoir inspiré Miss Baylis, fondatrice de l'Old Vic n'est pas le moindre titre de gloire de Miss Horniman !

Ce théâtre qui vit la création de tant de pièces et les débuts d'acteurs comme Sir Lewis Casson, Herbert Lomas, Esme Percy est aujourd'hui un cinéma. Ce livre très documenté est agréablement écrit. Il contient en outre un excellent choix d'illustrations et en appendice la liste des œuvres représentées à Manchester, Londres et au cours des diverses tournées.

Phyllis HARTNOLL.

Harold HOBSON. — **Theatre Now.** London, Longmans Green, 1953.

Critique dramatique au Sunday Times, M. Harold Hobson rassemblant ses impressions théâtrales de 1949 à 1952 a tenté de dégager les caractéristiques du théâtre d'aujourd'hui. Sans doute cette limitation dans le temps en une période où l'art dramatique semble en pleine évolution rendra-t-elle rapidement caduques certaines de ses conclusions. Quoiqu'il en soit son livre ne peut laisser indifférent quiconque prétend analyser les grands courants du théâtre contemporain. M. Hobson vise à découvrir les liens secrets qui rattachent la dramaturgie au mouvement général des idées. En quoi le théâtre est-il le reflet d'une société donnée ? Naturellement il étudie spécialement l'œuvre de Christopher Fry et de T. S. Eliot, de même que l'importance des thèmes religieux dans la littérature dramatique, non seulement en Angleterre mais aussi en France ; si M. Hobson paraît peu connaître Gabriel Marcel, il fait une large place à Claudel, Salacrou et Sartre, ce dernier lui servant de transition pour étudier ce qu'il appelle « *the involved theatre* », faute d'équivalence anglaise pour notre expression « *théâtre engagé* ».

Sous le titre général « The old and the new » le dernier chapitre présente pêle-mêle les productions londonniennes des dernières années et leurs interprètes.

Rose-Marie MOUDOUÈS.

LA MUSIQUE ET LA DANSE

H. L. DE LA GRANGE. — **La musique de 1900 à 1950.** N° spécial de « La Revue musicale ». Richard Masse éd. 140 pages 1952.

C'est une excellente initiative que celle prise par M. de la Grange, en accord avec l'éditeur Richard Masse, de consacrer un N° (216) de « La Revue musicale » à un répertoire chronologique des principales œuvres musicales du Monde de 1900 à 1950. Ce tableau a été soigneusement établi par année et sur trois colonnes selon le genre : Opéras, ballets, oratorios, cantates dans la première, musique symphonique dans la seconde, la troisième étant réservée à la musique instrumentale et aux mélodies. En sus, dans chaque page, un petit tableau encadré signale les événements marquants de l'année. Une liste des compositeurs cités complète, comme il convient, ce répertoire.

Ainsi que le signale de la Grange, ce tableau est fort imposant et « que lorsqu'on se trouve en face des faits — le nombre et la valeur des œuvres produites — nous n'avons pas à en rougir. »

En avant-propos on a reproduit un court écrit de Strawinsky lequel parle, avec pertinence, de la musique révolutionnaire, tandis que Richard Masse expose les principes directeurs de ce travail et que M. Armand Machabey définit, en quelques pages, les termes jusqu'alors assez mal précisés de musicologue, musicographe, musiciens.

Un document extrêmement précieux pour l'histoire contemporaine du théâtre musical et de la musique.

Marcel DELANNOY. — **Arthur Honnegger.** Ed. Pierre Horay 1953. 232 pages.

La forte personnalité d'Arthur Honegger a suscité déjà de nombreuses monographies, dont deux récentes : celle de José Bruyr (Correa 1947) et celle de Bernard Gavoty (Conquistador 1951), mais aucune ne revêt un caractère aussi émouvant que l'étude que consacre à son aîné — et aussi un peu à son maître — le compositeur Marcel Delannoy. Dans cet ouvrage, écrit de façon primesautière et imagée, Delannoy a su intimement mêler l'œuvre et le créateur : l'homme y est toujours présent. On participe à sa lutte avec les éléments sonores, comment il les conquiert, il les domine, il les marque de son génie. Et sans littérature, sans romantisme aucun... En outre l'œuvre d'Honegger s'y trouve entièrement analysée, avec précision et pourtant sans aucun abus de « technicité ». Un joli tour de force. A lire et à relire par tous ceux qui ont été conquis par la puissance créatrice du compositeur du *Roi David* et de *Jeanne au bûcher* et de tant et tant d'autres chefs d'œuvre.

Léandre VAILLAT. — **L'Invitation à la danse.** Edit. Albin Michel, 1953, 260 p.

Cet ouvrage sera hélas ! le dernier écrit de Léandre Vaillat qui, parmi les historiens de la danse, a occupé une place de choix. Vaillat aimait la danse pour la danse et accessoirement le ballet. Aussi cette

« invitation » qui est presque une « initiation », consacre-t-elle la majorité de ses pages à la description d'une leçon de danse classique. Le lecteur y apprendra donc, sous une forme vivante, l'essentiel de la technique, non sans une certaine difficulté due à l'absence de tout croquis explicatif. Seules les cinquante dernières pages traitent de l'art chorégraphique. Pour Vaillat il n'y a guère qu'une forme de ballet classique. Il trouve même qu'un Diaghilew a détourné la danse de ses fins artistiques et qu'une Isadora Duncan n'était pas réellement une danseuse. C'est dire à quel point l'évolution présente du ballet l'avait attristé. Livre de passéiste mais combien instructif.

Maurice BRILLANT. — **Problèmes de la danse.** Lib. Armand Colin, 1953, 364 p.

Dans son dernier ouvrage Maurice Brillant soutient une thèse analogue à celle de Vaillat. Lui aussi était un fanatique de la danse classique et s'insurge, pour les mêmes mobiles, contre les innovations d'un Diaghilew et d'une Isadora Duncan.

Toutefois l'ouvrage de Brillant est d'une autre portée et sa place se justifie pleinement dans une collection de caractère philosophique. Les premiers chapitres (« origines de la danse », « les grands systèmes de danse » et particulièrement « le système de la Grèce antique »), par l'esprit de clairvoyante synthèse qui les anime, sont autant de morceaux de choix. Après l'inévitable chapitre technique qui définit d'ailleurs fort bien les « cinq positions », celui consacré au ballet classique (XVII[e] et XVIII[e] siècles), l'auteur traite de façon fort brillante l'évolution du ballet romantique, jalonnée par une pléiade d'étoiles (Taglioni, Essler, Grisi...) qui avec les Noverre et les Vestris sont définitivement entrés dans la mythologie de Terpsichore. Ouvrage de haute qualité ,indispensable à tout amateur de spectacle dansé.

Irène LIDOVA. — **17 visages de la danse.** 80 photographies de Lido. Arts et Industrie, édit. 1953.

En dehors des magnifiques albums consacrés, chaque année, à la saison chorégraphique, Irène Lidova, avec une fort pertinente préface de Philippe Hériat, présente 17 visages de la danse française. Nous faisons ainsi successivement connaissance plus intime avec 17 étoiles ou futures étoiles de la génération montante et il convient de reconnaître que tous ces portraits, brossés d'une plume alerte, sont passionnants. Irène Lidova connaît son monde de la danse et sait, à bon escient, lui distribuer compliments et critiques.

Fred GOLDBECK. — **Le parfait chef d'orchestre.** Ed. Presses Universitaires, 1952, 184 pages.

Ce « parfait chef d'orchestre » est véritablement une parfaite initiation à l'art de diriger. On ne saurait avec plus d'esprit, plus de désinvolture et aussi plus d'intelligente perspicacité, définir les qualités du chef d'orchestre idéal, de celui qui, de temps à autre, révèle à « l'œil qui écoute » (Golbeck dixit) la véritable saveur artistique d'une partition classique ou moderne.

Le lecteur — qui n'est pas obligatoirement un professionnel de la baguette — sera reconnaissant à l'auteur d'avoir consacré ses trois premiers livres (126 p. sur 184) à la musique, à sa façon d'être interprétée et de n'aborder le problème technique (« le geste signal » et « le geste expressif ») qu'en fin de volume, comme un moyen et nullement comme un but. M. Goldbeck a su justement trouver l'équilibre entre les connaissances techniques du chef et sa « présence » à la tête de n'importe quel orchestre, ce que d'autres appellent son « magnétisme » son « aura », illustrant à merveille cette assertion que s'il n'existe pas d'art — même interprétatif — sans technique, la technique à elle seule s'avère insuffisante pour créer de l'art.

De nombreux exemples musicaux, choisis parmi les œuvres les plus célèbres étayent chaque fois qu'on en a besoin, ses dires, ainsi que de nombreux schémas explicatifs. Bref un livre précieux.

René DUMESNIL. — **Histoire illustrée du théâtre lyrique.** Plon, Paris, 1953, 260 p., 134 hors-texte.

C'est là un ouvrage d'importance et nul mieux que René Dumesnil n'était qualifié pour l'entreprendre et le mener à bien. Nous voyons défiler devant nos yeux toute cette extraordinaire histoire de l'art lyrique depuis les balbutiements du Moyen Age, jusqu'au drame lyrique tel que le génie de Wagner a tenté de l'imposer, en passant par la naissance de l'opéra florentin, Lully, Rameau, Mozart, Verdi, Moussorgsky et tutti quanti pour aboutir à la période contemporaine qui, en dépit des Debussy, Strawinsky, Honegger, Britten, Menotti... cherche toujours sa voie.

L'érudition de Dumesnil est, sur la question, encyclopédique : il a tout lu, tout entendu. Mais cette érudition, qui est le propre d'un historien, s'accompagne des idées les plus nobles d'un humaniste. Et c'est pourquoi nous percevons toujours, à travers les faits chronologiques, les tendances d'écoles et les recherches des novateurs.

A notre gré la partie historique classique et romantique empiéterait un peu trop sur la partie contemporaine. Nous eussions souhaité voir définir, par cette haute compétence qu'est Dumesnil, les raisons esthétiques d'un déclin que nous espérons provisoire. Mais le recul lui a sans doute manqué et notre auteur s'est certainement méfié du caractère subjectif de jugements trop rapides.

Toutefois un tel ouvrage, avec ses 134 illustrations et son index alphabétique constitue un document aussi précieux que passionnant : sans conteste un livre de bibliothèque pour l'amateur d'art lyrique.

André BOLL.

DANTE DEL FIORENTINO. **L'Immortel Bohème.** Ed. Robert Laffont, 1953, 300 p. - **Journal de Nijinsky.** Gallimard, 1953. 278 p. PIERRE JEAN JOUVE, MICHEL FANO. **Wozzeck ou le nouvel opéra.** Plon éd. 1953. 242 p. — L'OPERA DE PARIS. Ed. Formes et Couleurs, Lausanne 1953. Nombreuses illustrations.

Dante del Fiorentino, biographe de Puccini, s'est contenté d'assembler un certain nombre de souvenirs personnels qui, s'ils nous font

entrer dans l'intimité du père de *La Bohème,* ne nous apprennent pas grand chose sur le musicien. La vie privée d'un artiste ne nous intéresse véritablement que dans la mesure où elle réagit sur son art. De sorte que les anecdotes que l'auteur nous relate nous laissent relativement indifférents.

~

Fallait-il publier les « Mémoires de Nijinsky » ? Et dans ce cas quelles garanties d'authenticité nous offrent-ils ? Là encore nous n'apprenons absolument rien sur l'art de ce prestigieux danseur. Ce journal est un sorte d'introspection d'un cas pathologique : celui de la folie précoce de son auteur. Sur le plan humain, un tel témoignage demeure cependant bouleversant.

~

On a pu dire que le *Wozzeck* d'Alban Berg resterait, après *Pelléas,* une date dans l'évolution du théâtre lyrique. Nous en sommes personnellement persuadés. Et c'est pourquoi nous adressons notre reconnaissance à MM. Jouve et Fano d'avoir publié une analyse aussi approfondie de cet opéra. *Wozzeck* est une œuvre majeure. On s'en aperçoit hélas ! (pour son auteur mort en 1935) bien tardivement. *Wozzeck* doit rapidement entrer au répertoire des théâtres de musique du monde entier. Nul doute que le travail de MM. Jouve et Fano n'y contribue dans une certaine mesure.

~

Cet *Opéra de Paris,* et par la qualité des textes signés par Jules Romains (Rêverie sur l'Opéra), Jacques Chastenet (Opéra et politique), Serge Lifar, (Sur le plateau), Lycette Darsonval (Réflexions sur la danse), André Warnod (Le décor d'Opéra), René Dumesnil (Où va l'art lyrique ?) etc. et par celle des illustrations, demeure dans la bonne tradition de la revue « Formes et couleurs ». Toutefois nous avons trouvé ce numéro un peu mince et peut-être un tantinet superficiel. Les problèmes théâtraux et musicaux qu'il soulève sont loin d'être épuisés...

André Boll.

~

Dans le N° III, 1954, les notices sur l'Art du Ballet (p. 222, Musiciens à travers les âges, Debussy (p. 226) sont d'A. Boll.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.O.M.** - *Ballet, Opéra, Music-Hall.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Conferencia.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E. Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarlerly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* — **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès
avec la collaboration de Paul Ellmar
Lodoletta Lupo, Florent Monteleone et L.-F. Rebelo

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET REPERTOIRES - CATALOGUES

334. *Cinq siècles d'affiches illustrées françaises.* Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale. Paris, Juillet-Septembre 1952. Syndicat National des Editeurs Publicitaires.

Au sommaire : Julien Cain *Préface.* Jean Vallery-Radot *L'Affiche et le peintre.* Jean Adhémar, *L'Affiche illustrée française.* Pierre Rophé, *L'Affiche et la technique publicitaire.*

335. *Bibliografia de la literatura hispánica.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1951, XII-387 p., 2 vol.

336. *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays.* Paris-Milan, Laffont-Bompiani, 1953, T. II.

337. *Bibliographie des œuvres de Marcel Pagnol.* Biblio N° 2, 1953.

338. BILLY (André). — *Le Comte de Lovenjoul et ses collections.* **F.L.**, 29 Nov. 1952.

339. GANDILHON (René). — *Classement, catalogue et conservation des* Affiches. Châlons-sur-Marne, 1953.

Contient en outre une bibliographie du sujet et quelques indications sur certains fonds.

340. PREVOST et AMAT (d'). — *Dictionnaire de biographie française.* Letouzey et Anet.

XXXII : Berton *à* Biré. *XXXIII :* Biré *à* Boerio. *XXXIV :* Boerio *à* Bonnet.
Voir aussi N° 980.

III

GENERALITES

a) Esthétique, Philosophie et techniques dramatiques

341. *Le naturalisme au théâtre.* The Listener, 4 Déc. 1952.

342. ARNOLD (Paul). — *Théâtre... en relief.* **R.T.** N° 24.

343. BARRAULT (Jean-Louis), BERTHEAU (Julien), ITKINE (Sylvain), ROULEAU (Raymond), SERVAIS (Jean). — *Manifeste des cinq.* **R.T.** N° 23.

344. BENTLEY (Eric). — *In search of theatre.* New-York, Knopf.

345. BONAL (Denise). — *Théâtre et poésie.* **C.D.O.** N° 9 et suiv.

346. BRENNER (J.). — *L'avant-garde au théâtre s'est réformée.* **A.** N° 414.

347. CHENEY (Sheldon). — *The Theater.* New-York, Longmans Green. Rev. Edit. 1952, XIV-592 p., 59 ill.

348. DHOMME (S.). — *Théâtre vivant.* **R.T.** N° 22.

349. DUHAMEL (Georges). — *Lumières sur ma vie.* Paris, Mercure de France, 1953.

T. V. : Les espoirs et les épreuves, *pages sur le théâtre.*

350. DUVIGNAUD ((J.). — *Le théâtre et le merveilleux.* Nouvelle N.R.F., Janv. 1953.

351. EBEL (Lilo). — *Die italienische Kultur and der Geist der Tragödie.* Heidelberg, 1952, 232 p.

352. E. A. — *Teatri per recitare.* **Sc.** N° 2, 1953.

353. FEJDKINA (L.). — *Die regie Wl. I. Nemirovitch-Dantschenko und das Stanislawsky System.* Dramaturgie und Schauspielkunst N° 3, Weimar.

354. GIGNOUX (Hubert). — *Notes sur l'esprit comique.* **C.D.O.** N° 7.

355. ITKINE (Sylvain). — *Théâtre et philosophie.* **R.T.** N° 23.

356. — *Lettre à X***.* Ibid.

357. JASPERS (Karl). — *Uber das tragische.* München, Piper, 1952, in-8°, 63 p.

358. LANZA (G.). — *La crisi dell' individuo nel teatro contemporaneo.* **R.S.T.** N° 5.

359. LEMARCHAND (J.). — *Le poids des classiques.* **T.M.** Vol. II, N° IV.

360. L. L. — *Intervista con J.-P. Sartre : contenuti nuovi per un teatro nuovo.* Teatro d'oggi N° 2, 1953.

361. MORTEO (Gian Renzo). — *Dio solo sa se il teatro è un fenomeno complesso.* **I.D.** 1er *Sept.* 1953.

A propos de Théâtre et collectivité.

362. NEDOSCHIVIN. — *Uber die Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit,* Berlin, 1952.

363. SELLMAIR (J.). — *Der Mensch in der Tragik.* Heidelberg, 1952, 306 p.

364. TREUE (W.). — *Illustrierte Kulturgeschichte des Alltags.* München, Oldenbourg, 1952, in-8°, 373 p.

365. VILAR (Jean). — *Cent ans de théâtre.* Théâtre Populaire N° 2, 1953.

366. WIESZNER (G. G.). — *Richard Wagner, der Theater Reformer.* Emsetten, Lechte, 1951, XVIII-157 p.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. - Le public

367. *Il vero teatro è destinato al grande pubblico.* Teatro d'Oggi, I, N° 1, 1953.

368. *Dramaturgische Blätter.* Einführungsmaterial d. Dt Volksbühne. Berlin Tribune, 1951, 8°, 19 p.

369. *Kunst Kämpft für Einheit und Frieden.* Feltspielwoche Sachsen-Anhalt Vom 11-18 Juin 1950 in Haale, Saale-Haale, 1950, in-8°, 34 p.

370. *Teaterwochen der Gewerkschaften.* Berlin, 1951, in-8°.

371. *Theaterwochen Gewerkschaften.* Berlin FDGB, Abt Kulturelle Massenarbeit, 1952, in-8°.

372. *Théâtre et collectivité.* Paris, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, 1953.

Textes de : Francis Ambrière, Jean-Marie Chapeau, Jean Darcante, Georges Friedmann, Lise Gauthier-Florenne, Henri Gouhier, Georges Jamati, A.M. Julien, Raymond Lebègue, Poysti, Claude Roche, Henri Rollan, Etienne Souriau, Jean Vilar, André Villiers, etc...

373. *Théâtre et industrie.* The New Statesman and Nation, 18 Avr. 1953.

374. BALL (Elsie). — *Drama and the Community.* Dramatics N° 8, 1953.

375. BRAGAGLIA (A. G.). — *Il pubblico come autore.* Palcoscenico N° 36, 1953.

376. E. A. — *Per un teatro popolare.* **Sc.** N° 9, 1953.

377. GEMIER (Firmin). — *Lettre à propos d'un théâtre populaire.* Théâtre Populaire, N° 2, 1953.

378. KOCH (Hans). — *Für den Frieden der Welt.* Halle, Mitteldeutscher Verl. 1952, in-8°, 78 p.

379. MARCONI (E.). — *I problemi spirituali della crisi teatrale contemporanea : il dramma della cronaca alla celebrazione del rito.* **Sc.** N° 12, 1953.

380. MISEROCHI (M.). — *Il pubblico degli Stati Uniti abbandonerà il teatro.* Ibid.

381. PURDOM (C.B.). — *The importance of having an audience.* Amateur Stage, Vol. VIII, N° 6, 1953.

382. RIPAMONTI (Icilio). — *Il teatro e il pubblico.* **S.** N° 85.

383. ROLLAND (Romain). — *Lettre à J. Klein.* U.F.O.L.E.A. Mai 1953, N° 67.

Sur sa conception du Théâtre du Peuple.

384. — *Teatro di popolo.* Teatro d'Oggi, I, N° 2, 1953.

385. SCHAERF-ALTNER (J.). — *Theater zwischen Politik und Religion.* Geist und Tat, VII, N° 9.

386. TREVISINI (Giulio). — *Per quale ragione una compagnia drammatica non riesce a vivere senza sussidi.* **I.D.** 15, Juillet 1953.

IV

THEATRES ET TROUPES

a) Histoire

387. *La Comédie Française.* Paris-Théâtre, N° 73. **C.R.**

..*Au sommaire :* Pierre Descaves, *La Comédie Française.* Jules Romains, *Le premier théâtre du monde.* Jean Cocteau, *Le navire rouge et or.* H. de Montherlant, *Entretenir et découvrir.* François Mauriac, Béatrix Dussane, Jacques Lemarchand, *Permanence de la Comédie-Française.* Photographies des sociétaires et pensionnaires Annales de la C.F. Robert Kemp, *Acteurs de style* (Ledoux, D. d'Inès, Debucourt, Escande, Yonnel, Marie Bell, Béatrice Bretty, Annie Ducaux, Renée Faure, Mony Dalmès, Gisèle Casadesus, Maria Casarès, Hélène Perdrière, Jacques Charon). Roger Dornès, *Le décor à la C.F.* Jean Chevrier, *Finlande amie.* Maurice Escande, *Nous avons été couronnés à Londres* J. de Beer, *La C.F. et la Radiotélévision française.* Hervé le Boterf, *Comédie Française et cinéma français.*

388. DUSSANE. — *La Comédie Française.* **M.F.** N° 1075, 1er mars 1953.

389. F. (P. de). — *La Comédie Française de demain; les idées de Pierre Descaves.* **P.F.**, Mars 1953.

390. GIRARD (Emile). — *Confidences d'un huissier de la Comédie Française.* Paris, Denoël, 1953, 12×19. Préface de P.-A. TOUCHARD.

391. HEFFNER (H.-C.). — *A report on the national theatre in France.* **E.T.J.**, oct. 1952.

392. RENAUD (Luc). — *Jean Darcante et la Compagnie d'Art Dramatique.* Paris-Théâtre, N° 72.

393. BARRAULT (Jean-Louis). — *Pour un nouveau Cartel.* **A.** N° 434, 1953.

394. LAMBERT (L.-C.). — *Jean-Louis Barrault cherche un nouveau Crommelynck.* Paris-Comœdia, N° 34.

395. VITALY (Georges). — *Pour un nouveau théâtre du Cartel c'est la foi qui manque le moins.* **A.** N° 435, 1953.

b) Architecture, aménagemnets, équipement

396. ANTI (C.). — *Teatri Greci Arcaici da Minosse a Pericle.* 1947, in-8°, 340 p. ill.

397. GOFFIN (Peter). — *The Art and science of stage management.* New-York, Philosophical Library.

398. PICKARD-CAMBRIDGE (Sir A.). — *Theatre of Dionysus in Athens.* Oxford, Clarendon Press, 1946.

399. MAULNIER (Thierry). — *Le théâtre en rond après avoir conquis les Etats-Unis va-t-il séduire l'Europe ?* **A.** N° 435, 1953.

A propos du Songe d'une nuit d'été *au cirque Médrano.*

400. PHILIPPINI (Herbert). — *Stagecraft and scene design.* New York, Houghton Mifflin. 1953.

401. SOUTHERN (Richard). — *The Open Stage.* London, Faber and Faber, 1953, 126 p.

c) La représentation, mise en scène, éclairage, distribution

402. ALESSANDRO (E. d'). — *Misura nell la Regia.* Palcoscenico N° 36, 1952.

403. ARNAUD (Lucien). — *Charles Dullin et la mise en scène.* Théâtre Populaire, N° 2, 1953.

404. BRAGAGLIA (A.-G.). — *Relatività della Regia.* **B.V.** N° 12.

405. BRECHT (B.). — *Etapes d'une mise en scène.* **T.M.,** III N° 1.

406. CALENDOLI (G.). — *Amleto nell'interpretazione di Gassmann.* **Sc.** N° 24.

Sur l'interprétation du rôle.

407. COLE (Toby) et CHINOY (Helen K.). — *Directing a play.* Indianapolis, the Bobbs-Merrill Company, 341 p.

408. CROFT-MURRAY (E.). — *John Devoto, a baroque scene painter.* London, The Society for Theatre Research, Pamphlet Series N° 2, 1952, 16 p., 12 ill.

409. HILLESTROM (G.). — *Le décor de théâtre.* Age Nouveau, Avril-Mai 1953.

410. HIRSCHFELD (Kurst). — *Le décorateur Teo Otto.* **T.M.** II, N° 4.

411. INGRAND (Max). — *Maquettes pour* Christophe Colomb, *de Paul Claudel.* **P.F.** Juillet 1953, en couleurs.

412. JONES (Margo). — *Shakespeare en rond.* **T.M.** III, N° 1.

413. MOLIERE. — *Le Tartuffe.* Mise en scène et commentaires de Fernand LEDOUX. Paris, Le Seuil, coll. « Mises en Scène », 1953. **C.R.**

414. RONCI (Gilberto). — *Orientamenti della scenografia contemporanea.* Colloqui del sodalizio, I, 1952.

415. SHAW (G.-B.). — *Le guide du metteur en scène.* **T.M.** III, N° 1.

416. SLADE (Peter). — *Lighting.* Creative Drama N° 4, 1951.

417. TOUCHARD (P.-A.). — *La mise en scène des classiques en France.* **T.M.,** III, N° 1.

418. UNRUH (Walter). — *Le décor projeté.* **T.M.,** N° 4.

d) Costumes, masques, maquillage, accessoires.

419. BRADSHAW (A.). — *World costumes.* London, A.C. Black.

420. EVANS (J.). — *Dress in Mediaeval France.* London, O.U.P.

421. JAMOTTE (Paul). — *Comment on habille le théâtre.* Beaux-Arts, N° 618.

Visite à Cassandre, Gischia, Wackhevitch, Malclès, Labisse, Ganeau, Maillard, Bonnat, Douking, Clavé, Carzou.

422. KESTER (Margot). — *Elizabethan Costume for men.* The Amateur Stage, VIII, N° 3, 1953.

423. — *Elizabethan costume for women.* Ibid. N° 4.

424. LAVER (James). — *The costume of masque.* Ill. par des costumes d'Inigo Jones. Drama, Summer 1953.

425. ROE (Gordon). — *Victorian Furniture.* London, Phoenix.

426. SCOTT (A.-C.). — *Costumes et accessoires du théâtre chinois.* **T.M.,** II, N° 4.

427. YARWOOD. — *English costume for the second century B.C. to 1950.* London, Batsford.

e) Direction, administration

428. KNUDSEN (Hans). — *Theaterwissenschaft und lebendiges Theater.* Berlin-Hamburg, Christian-Verl. 1951, in-8°, 52 p.

429. MAHERT (Rodo). — *La Suisse et les problèmes posés par la propriété intellectuelle et le droit d'auteur.* **T.G.** 17 juillet 1953.

430. ROULEAU (Raymond). — *Les directeurs de théâtre sont condamnés à mort.* Interview par M. Polac. **A.** N° 405, 1953.

431. SCOUTEN (Arthur H.). — *On the origin of foote's matinees.* **T.N.**, VII, N° 2, 1953.

Sur les matinées en Angleterre au 18e siècle.

432. *VERMOREL* (Claude). — *Directeurs vous exagérez !* **A.** N° 388.

f) Législation

433. GRACCO (G. de). — *Piccolo codice al teatro.* Ridotto N°s 25, 26, 1953.

V

LE COMEDIEN

Vie professionnelle, art et techniques, pédagogie, etc...

434. *Dramaturgie und Schauspielkunst.* Weimar, Deutsches Theater Inst. 1952, in-8.

435. *Dai « Colloqui » di Stanislavski : sull'arte del regista e dell'attore.* Teatro d'Oggi. I, N° 1, 1953.

436. *Jacques Hébertot crede che una scuola di giovani salverà il teatro.* La Fiera Letteraria, 17 Mai 1953.

437. BATY (Gaston). — *Lettre à une jeune comédienne.* Paris, Presses Littéraires de France. Coll. Ecrits sur le Théâtre, N° 1, plaquette in-4°, 1953.

438. BELL (Marie). — *Mon métier est dangereux.* **A.** N° 340.

439. BRADAC (Olga). — *Esquisse comparative du jeu de l'acteur.* Rev. d'Esthétique, V, N° 2.

440. CHEKHOV (Michaël). — *To the actor and the technique of acting.* New-York, Harper. Ill. par N. REMISOFF.

441. — *Triplice personalità dell'attore.* **I.D.** 15 Février 1953.

442. FRESNAY (Pierre). — *Le comédien, sculpteur de neige.* **T.M.**, III, N° 1.

443. PHILIPP (H.-W.). — *Grammatik der Schauspielkunst.* Wiesbaden, Limes Verl., 1951.

444. REBELLO (L.-F.). — *O actor.* Article in Enciclopedia da Vida Corrente. Lisboa, 1953.

445. ROULEAU (Raymond). — *L'anarchie désirable.* Paris-Revue, N° 2, 1953.

446. VILLIERS (André). — *Problèmes psychologiques posés par la réalisation des mimiques expressives inconscientes de l'acteur.* Revue de Laryngologie, Supp. de Fév. 1953, plaq. 8 p.

VI - VII

BIOGRAPHIES

447. CLUZEL (Magdeleine). — *Présences, entretiens sur l'art : Paul Swan, Louis Jouvet, Georges Pitoëff, Jean-Paul Sartre, Paul Valéry, Serge Lifar.* Paris, Maisonneuve, 1952, gr. in-8° XVI-171 p.

448. GIROUD (Françoise). — *Vous présente Tout Paris. Paris,* 1952.

449. GUTH (Paul). — *Mémoires d'un naïf.* Paris, Horay, 1953.

450. LE PRAT (Thérèse). — *Autres visages d'acteurs.* Paris 1952, portefeuille, 48 pl. 275×370, 8 p. texte.

Jouvet, J.-L. Barrault, G. Philippe, J. Marais, Ludmilla Pitoëff, Maria Casarès, Danièle Delorme, F. Ledoux, P. Brasseur, J. Vilar, D. Blanchar, S. Lifar, Toumanova, Vyroubova, etc...

ARTAUD (ANTONIN).

451. FINI (Léon). — *Il destino tragico di Artaud.* **I.D.** 15 Sept. 1953.

452. FRANK (André). — *Il mio ricordo di Antonin Artaud.* Ibid.

453. MALUSSENA (Marie-Ange). — *Antonin Artaud.* **R.T.** N° 23.

454. RIVIERE (Claude). — *Artaud devant la littérature.* Combat, 13 Août 1953.

BARRAULT (JEAN-LOUIS).

455. ARNOLD (Paul). — *Barrault o la ressurezione di Lazzaro.* **B.V.**, N° 7, Janv. 1952.

BARSACQ (ANDRÉ).

456. RENAUD (Luc). — *André Barsacq, successeur de Dullin.* Paris-Théâtre, N° 76, Sept. 1953.

BATY (GASTON).

457. *Théâtre vu, théâtre lu.* Bulletin des Lettres, 15 Nov. 1952.

458. G. Z. — *Gaston Baty spettacolo finito.* La Fiera Letteraria, 26 Oct. 1953.

Voir aussi N° 621.

BEAULIEU (HENRI).

459. ALDEBERT (Pierre). — *Notre ami Henri Beaulieu.* Paris Comœdia, n° 30.

BLANCHAR (PIERRE).

460. RENAUD (Luc). — *Pierre Blanchar comédien de haute lignée.* Paris Théâtre N° 71, ill.

BRASSEUR (PIERRE).

461. POLAC (Michel). — *Pierre Brasseur : « Ne méprisez pas le panache et le guignol ».* **A.** N° 417.

BROCHET (HENRI).

462. BOON (J.) et SCHWARTZ (E.). — *Henri Brochet.* De Graal, Fév. 1953.

COPEAU (JACQUES).

463. ALOISI (Enzo). — *Jacques Copeau.* Platea, Suplemento Quincenal, 1953.

464. SCHLUMBERGER (Jean). — *Nous rigolons nous les anciens.* **A.** N° 429, 1953.

Notes sur Copeau et ses auteurs.

DEMANGEAT (CAMIILLE).

465. CHEVALIER (Jean). — *Un artisan du théâtre : Camille Demangeat.* Théâtre Populaire, N° 2, 1953.

DULLIN (CHARLES).

466. MALHERBE (Jérôme). — *Charles Dullin.* Paris Théâtre N° 76, Septembre 1953.

467. ROBINSON (Madeleine). — *Charles Dullin.* **L.F.** N° 394.

468. SALACROU (Armand). — *N'oublions pas... Dullin est mort sans théâtre.* **A.** N° 428, 10 Sept. 1953.

DU PARC (MARQUISE).

469. RAT (Maurice). — *Du nouveau sur Marquise Du Parc qu'aimèrent Corneille et Molière et qui mourut d'avoir aimé Racine.* **F.L.** 28 Fév. 1953.

FEUILLERE (Edwige).

470. BOREL (Richard). — *Edwige Feuillère*. Paris Comœdia N° 39, 1953.

FERNANDEL.

471. RIM (Carlo). — *Fernandel*. Paris, Calmann Lévy, Coll. Masques et Visages, 1952.

GEMIER (Firmin).

472. GSELL (Paul). — *Gémier, animateur de foules*. **R.T.** N° 22.

HERRAND (Marcel).

473. ANOUILH (Jean). — *Marcel Herrand un des derniers seigneurs*. **A.** N° 416.

474. BEYDTS (Louis). — *Adieu à Marcel Herrand*. Paris Comœdia, N° 30, 1953.

ITKINE (Sylvain).

475. FRANK (André). — *Du grenier des Augustins à la Nouvelle Saison*. **R.T.** N° 23.

476. GABET (Georgette). — *Mon frère Sylvain Itkine*. Ibid.

477. MONTHERLANT (Henri de). — *Mon ami Sylvain Itkine*. Idem.

JACQUES (Les Frères).

478. ANOUILH (Jean). — *Les Frères Jacques*. **A.** N° 410, 1953.

Voir aussi N° 990.

JOUVET (Louis).

479. *Hommage à Louis Jouvet*. Bulletin de l'Institut Français d'Espagne, N° 53.

LE ROY (Georges).

480. PHILIPPE (Gérard). — *Dans la classe de Georges Le Roy on respire librement*. **L.F.** N° 382.

MOREAU (Jeanne).

481. LA SALLE (Pierre). — *Jeanne Moreau*. **T.G.**, 20 Fév. 1953.

RACHEL.

482. ORNANO (Comte d'). — *La vie passionnante du Comte Walevski, fils de Napoléon*. Paris Edit. Comtales, coll. Fastes et Vie, 1953, 13×20, 256 p.

2 ch. sur Rachel, d'après des documents inédits.

RAIMU.

483. PAGNOL (Marcel). — *Adieu à Raimu*. Biblio. N° 2, 1953.

REYBAZ (André).

484. AYME (Marcel). — *André Reybaz*, **A.** N° 418, 1953.

VITALY (Georges).

485. GANNE (Gilbert). — *Vitalité de Vitaly*. **A.** N° 415.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTERATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

486. *Studi sul teatro greco-romano*. In onore di Max POHLENS, Siracusa, Instituto del dramma antico, 1953, 330 p.

487. AMICO (Silvio d'). — *Palcoscenico del dopoguerra*. Vol. I. Torino, Ed. Rai, 1953, 340 p.

488. BARTHES (Roland). — *Pouvoirs de la tragédie antique.* Théâtre Populaire, N° 2, 1953.

489. DUCKWORTH (G.-E.). — *The nature of roman comedy. A study in popular entertainment.* Princeton, N.J. Princeton Univ. Press, 1952, XV-501 p.

490. GEISENHEYNER (M.). — *Kulturgeschichte des Theaters Volk und Drama.* Berlin, 1951, 616 p., in-8°.

491. KINDERMANN (H.). — *Meister der Komödie. Grundformen der europ. Komödie von der Griek. Antike bis zur Gegenwart.* Vienne, Donau, 1952.

492. LANAWSKI (J.). — *La tempête des Nostoi dans la tragédie romaine.* Tragica, Prace Wroclavskiego Towarzystwa Naukowiego, Serie A, N° 41, Wroclav 1952.

493. PICKARD-CAMBRIDGE (Sir Arthur). — *The dramatics festivals of Athens.* Oxford, Clarendon Press, 1953, in-8°, ill. 334 p.

494 *Scaenicorum Romanorum fragmenta.* Herausgegben von Alfred Klotz. München, Verlag von R. Oldenbourg, 1953, in-8°.

495. TUROLLA (E.). — *Coro e dramma nella tragedia greca.* **R.S.T.** N° 3-4, 1952.

ARISTOPHANE.

496. CANTARELLA (R.). — *L'opera di Aristofane.* **R.S.T.**, N° 3-4, 1952.

497. PLEBE (A.). — *La teoria del comico da Aristofane a Plutarco.* Torino, Università degli Studi, 1952, 132 p.

498. WILLETTS (R.F.). — *The critical realism of the last plays of Aristophanes.* The Modern Quarterly, VIII, I.

PLAUTE.

499. *Il militare borioso. La pignatta.* Trad. I. RIPAMONTI, Milani, Mondadori, B.M.M., 1953, 366 p.

500. PARATORE (Ettore). — *Recenti studi su Plauto.* La Fiera Litteraria, 15 mars 1953.

501. SCHUTTER (K. H. E.). — *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur.* Groningae, De Waal, 1952, in-8°, XXXII-160 p.

EURIPIDE.

502. GARZYA (Antonio). — *Interpretazione dell'Andromaca di Euripide.* Dionisa, Juill.-Oct. 1951.

SENEQUE.

503. PANDOLFI (Vito). — *Tieste dopo due mila anni.* **I.D.** 15 Fév. 1953.

b, c) Moyen Age, XVIe siècle

504. DABNEY (Lancaster). — *French dramatic literature in the regn of Henri IV. A study of the extant plays composed in France between* 1589 *and* 1610. Austin (Texas) The Univ. Cooperative Society, 1952.

505. FRAPPIER (Jean) et GOSARD (André-Marie). — *Le théâtre comique au Moyen Age.* Textes et traductions avec notices historique et littéraire et notes explicatives. Paris, Larousse, in-16, 120 p.

506. SEYDEL (J.). — *Zur Hegung des mittelalterlichen Theaters.* Studium Generale, 5 Jg Helft I, 1952.

AUBIGNE (AGRIPPA D').

507. BUFFUM (I.). — *Agrippa d'Aubigné's « les Tragiques ». A study of the Baroque style in Poetry.* New Haven Press, 1951, 151 p.

GARNIER (ROBERT).

508. *La Troade. Antigone.* Texte établi et présenté par R. LEBÈGUE. Paris, Belles Lettres, 1952, in-8°, 299 p.

RABELAIS.

509. BONNARD (André). — *L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane.* La Pensée, Nouvelle Série, N° 48-49.

510. LEBEGUE (Raymond). — *Rabelais et le théâtre.* **E.N.** N° 13, 1953.

d) XVII° Siècle

CORNEILLE.

511. DEDEYAN (Ch.). — *La composition de « Polyeucte ».*Les Lettres Romanes, VI, 3.

512. GIRAUD (Victor). — *Comment est né le grand Corneille.* Le Monde, 26 janvier 1950.

513. HERLAND (Louis). — *Horace ou la naissance de l'homme.* Paris, Ed. de Minuit, 1952, 19 x 12, 214 p.

514. — *Les éléments précornéliens dans « La mort de Pompée »,* de Corneille. Rev. d'Hist. Lit. de la France, janvier-mars 1950.

515. MAY (George). — *Sept années d'études cornéliennes.* The romantic review, décembre 1952.

516. SPITZER (Leo). — *Linguistic and Literary history.* Princeton Univ. Press, 1948.

Racine, Corneille, Molière.

MOLIERE.

517. GUEULLETTE (J. E.). — *Un avocat ami de Molière et de Boileau : Bonaventure de Fourcroy.* Soc. Archéologique, Historique et Scientifique de Noyon. C. R. et Mémoires 1948-51, 1952.

518. HERLAND (Louis). — *Une source de « La critique de l'Ecole des femmes » ou Molière lecteur de Balzac.* **R.H.L.** N° 2, 1953.

519. KRAUSS (W.). — *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft.* Berlin. Neue Bücher, 1949, 469 p.

Un chapitre sur Molière.

520. — *Molière und das Problem des Verstchens in der Weit des 17° Jahrhunderts.* Sinn und Forms, IV, N° 4.

521. LARNAC (Jean). — *« Molière » ou « Mulier ».* Cahiers du Sud XXXIX, 311.

522. WURMSER (André). — *Molière à sa place* **L.F.** N° 454.

A propos de l'Histoire de la Littérature au XVII° *S.* d'Antoine Adam.

Voir aussi N° 413, 516.

RACINE

523. BAYEN (Maurice). — *Jean Racine et le « complexe poison »* **E.T.** N° 17-18, 1953.

524. EUSTIS (Alvin). — *A 19th century version of the « cabale de Phèdre »* **M.L.N.**, nov. 1952.

525. COULINAT (Gabriel). — *Charles Coypel et le « Bajazet » de Racine,* Etudes d'Art, 7° Série. (Ed. Laurens).

526. LAPP (C. John). — *Hippolyte, Phèdre and the « Récit de Théramène ».* Univ. of Toronto, Janv. 1950.

527. NIEDERSTENBRUCH (Axel). — *Phädra im modernem Unterricht.* Neuphilologische Zeitschrift, H. 3.

528. VIER (Jacques). — *Expliquez-moi « Iphigénie » de Racine.* Paris, Foucher, 1953, in-16, 80 p.

Voir aussi N° 526.

e) XVIII° Siècle

BEAUMARCHAIS

529. — *Théâtre complet.* Texte établi et annoté par René d'Hermès. Présentation de Dussane. Chronologie. Bibliog. critique. Paris, Les Classiques Verts, 1952, 12 x 17, 404 p.

530. FILLIPINI (Felice). — *Il primo torto é quello di esser morto. Saggio sul Figaro di Beaumarchais.* Lugano, Edizioni Cenobio, 1952.

531. FRANK (André). — *Le chevalier d'Eon a-t-il servi de modèle à Beaumarchais pour Chérubin ?* Paris Comoedia, N° 30.

532. MICHAUD (Guy). — *L'intrigue et les ressorts du comique dans le Mariage de Figaro.* Mélanges d'Esthétique offerts à Etienne SOURIAU.

533. RAT (Maurice). — *Beaumarchais-Figaro.* **E.N.** N° 19, 1953.

f) XIXᵉ Siècle

534. CANAT (R.). — *L'hellénisme des romantiques.* Paris Didier, 1951, 320 p., in-12.

I, La Grèce retrouvée.

535. DORGELES (R.). — *Portraits sans retouches.* Paris, Albin Michel, in-8°, 320 p., 16 pl.

G. Courteline, G. Clemenceau. E. et J. de Goncourt. O. Mirbeau. T. Bernard. F. Ziem. Toulouse-Lautrec. Van Gogh. Utrillo. Renoir. Poulbot, etc...

536. HENRIOT (Emile). — *Les romantiques,* Paris, Albin Michel, 1953.

537. MAGNINO (Bianca). — *Storia del romanticismo.* Mazara Soc. Siciliana, 1950, 288 p.

COURTELINE.

538. VITTORIO (Lugli). — *Da Boccacio a Courteline.* Rassegna D'Italia, settembre-ottobre 1947.

Voir aussi N° 535.

DUMAS (ALEXANDRE).

539. *Dumas en chemise rouge.* **L.F.,** 21 mai 1953, N° 466.

DUMAS FILS (ALEXANDRE).

540. RAT (Maurice). — *La Dame aux Camélias.* **E.N.** N° 32, 1952.

HUGO (VICTOR).

541. *Lettres inédites à la veille d' « Hernani »* (9 février 1830). Points et Contrepoints, octobre 1952.

542. BARRERE (J. B.). — *Hugo, l'homme et l'œuvre.* Paris, Boivin, 1952.

543. ESCHOLIER (R.). — *Un amant de génie : Victor Hugo.* Paris, A. Fayard, 1952.

MERIMEE (PROSPER).

544. *La carrosse du St-Sacrement.* Intr. et notes de Marc BLANCPAIN. Paris, les Classiques Delmas, N° 34, 120 x 75.

MUSSET (ALFRED DE).

545. *Comédies et Proverbes.* Texte établi et commenté par Pierre GASTINEL. Paris, Belles Lettres, 1952, in-8°, XLVIII-285 p.

546. *Fragments retrouvés de deux pièces projetées.* Présentation de Maurice ALLEM. **R.T.** N° 24.

547. HENRIOT (Emile). — *L'Enfant du siècle, Alfred de Musset.* Avec des lettres inédites de Paul de MUSSET à Mme JAUBERT. Paris, Amiot-Dumont, 1953.

VIGNY (ALFRED DE).

548. *Une lettre inédite de Alfred de Vigny à Marie Dorval,* publiée par Simone ANDRÉ-MAUROIS. Le Monde, 3 janvier 1953.

549. HENRIOT (Emile). — *Le dernier amour de Vigny.* Le Monde, 31 décembre 1952.

550. LUGLI (V.). — *Carducci, de Vigny e Racine, in Dante e Balzac,* Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane, 1952.

551. POMMIER (Jean). — *Le dernier amour de Vigny.* **E.N.,** N° 9, 1953.

g) XXe Siècle

552. PEUCHMAURD (J.). — *Jeunes romanciers, pourquoi n'écrivez-vous pas pour le théâtre ?* **A.** N° 400 et suiv.

553. MOELLER (Ch.). — *Littérature du XXe siècle et christianisme.* Paris, Casterman, 1953, 420 p.

I : Silence de Dieu. Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos.

AYME (Marcel).

554. *Marcel Aymé et la comédie de tous les jours.* Paris-Théâtre, N° 76.

555. GIBEAU (Yves). — *Marcel Aymé.* **A.** N° 403.

ANOUILH (Jean).

556. BRASPART (Michel). — *Jean Anouilh.* **A.** N° 403.

557. DUSSANE. — *Anouilh et la robe de mariée.* Samedi-Soir, N° 419, 1953.

558. OWEN MARSH (E.). — *Jean Anouilh.* London, Allen.

BERNANOS (Georges).

559. *Des inédits de Georges Bernanos.* Lettres à Jorge de Lima. **F.L.**, 15 août 1953.

Lettres sur la poésie, Racine, les Académies

560. AMBRIERE (Francis). — *Le Dialogue des Carmélites.* Annales LIX, N° 21.

561. SIMONE (Luigi de). — *Il nobile orgoglio.* La Fiera Letteraria, 20 septembre.

562. VIER (Jacques). — *Les Dialogues des Carmélites.* L'Ecole, 10 Nov. 1952.

Voir aussi N° 615.

BRIEUX (Eugène).

563. GUERIN-CHOUDEY. — *Documents recueillis sur Eugène Brieux et André Antoine.* Paris, chez l'auteur, 1953, une plaquette.

CAMUS (Albert).

564. BERGER (Pierre). — *Camus a-t-il cessé d'être romancier ?* **A.** N° 415.

565. PARINAUD (André). — *Le théâtre, vocation d'Albert Camus.* **A.** N° 415.

Voir aussi N° 615.

CLAUDEL (Paul).

566. BOURDET (Denise). — *Le « Christophe Colomb » de Claudel.* Rev. de Paris, juillet 1953.

567. PEYRE (Henri). — *The drama of Paul Claudel.* Thought, XXVII, 105.

568. TOUCHARD (P.-A.). — *Dans le théâtre de Paul Claudel l'intolérable est vrai.* **A.** N° 423, 7 août 1953.

COCTEAU (Jean).

569. AUBAREDE (G. d'). — *Rencontre avec Jean Cocteau.* **N.L.** N° 1328.

570. BOURGEOIS (Jean). — *Cocteau porte le deuil du « grand cérémonial ».* **A.** N° 425.

Sur la retraite de Cocteau à St-Jean-Cap-Ferrat après les représentations de Bacchus.

DEVAL (Jacques).

571. *Jacques Deval, boulevard de la mélancolie.* Paris-Théâtre, N° 72.

GERARD (Rosemonde).

572. BAUER (Gérard). — *Adieu à Rosemonde Gérard.* **F.L.** N° 378.

573. CALAS (André). — *La vestale d'un poète disparaît.* Samedi-Soir, 16 juillet 1953.

GIDE (ANDRÉ).

574. FOWLIE (W.). — *Who was André Gide ?* The Sewanee Review LX, 4.
575. St JOHN PERSE. — *André Gide* 1909. Ibid.

GILSON (PAUL).

576. BERGER (Pierre). — *Paul Gilson.* **A.** N° 429.

GIRAUDOUX (JEAN).

577. — *Pour Lucrèce. L'Apollon de Bellac.* Neuchâtel. Ides et Calendes 1953. 16e vol. du Théâtre Complet.

578. CATTANI (Georges). — *Avec Giraudoux.* Journal de Genève, 5-6 oct. 1952.

579. CENALINO (Sergio). — *Il ridicolo del prezioso.* **I.D.** 1er juin 1953.
*A propos de l'*Apollon de Bellac.

580. LE SAGE (Laurence). — *Jean Giraudoux, surrealism and the German Romantic ideal.* Urbana, 1952, 80 p., in-8°.

581. PIZZORUSSO (A.). — *Le mythe de la littérature chez Giraudoux.* Marche Romane, janv.-mars 1953.

582. TOUSSAINT (Frantz). — *Jean Giraudoux.* Paris, A. Fayard, 1953.

583. VENAISSIN (G.). — *Jean Giraudoux avec nous ou derrière nous. La Vie Intellectuelle,* Mars 1953.

GREEN (JULIEN).

584. — *Pourquoi je viens au théâtre.* **F.,** 27 Fév. 1953.
A propos de la première de Sud. *Influence de Louis Jouvet sur Green.*

585. — *Le metteur en scène est le romancier du théâtre. L'origine de ma vocation : Jouvet.* **A.** N° 401.

586. CANTAGNEL (R.). — *Julien Green nous confie ses premières impressions d'auteur dramatique.* **F.,** 19 mars 1953.

587. ANTONINI (Giacome). — *Il primo drama di Julien Green.* La Fiera Letteraria, 31 Mai 1953.
Voir aussi N° 535.

GREENE (GRAHAM).

588. *Jouée à Paris au théâtre de l'Œuvre, « la Puissance et la Gloire » consacre une décoratrice de vingt-huit ans, Francine Gaillard Risler, et un jeune animateur, André Clavé.* Propos recueillis par Gilles QUEANT, **P.F.,** Janv.-Fév. 1953.

589. PANGE (Victor de). — *Graham Greene a pris l'Indochine pour cadre de son nouveau roman mais il est de plus en plus attiré vers le théâtre.* **F.L.** N° 370, 23 Mai 1953.
Voir aussi N° 535.

JEANSON (HENRI).

590. G. B. — *Henri Jeanson revient à ses premières amours.* Paris-Théâtre, N° 71.
*A propos de l'*Heure Eblouissante.

591. JOUVET (Louis). — *Jeanson.* Paris-Théâtre N° 71.

IONESCO.

592. — *L'invraisemblable, l'insolite, mon univers.* **A.** N° 424.

593. MAUROC (Daniel). — *Le théâtre de Ionesco.* Nouvelle NRF, N° 7, 1953.

LENORMAND (HENRI-RENÉ).

594. CAPVILA (Luis). — *H.-R. Lenormand e os seus fantasmas.* Vertice N° 114, 1953.

MARCEL (GABRIEL).

595. REGIO (José). — *Commentário a um commentário de Gabriel Marcel.* Ler N° 12, 1953.

MAULNIER (THIERRY).

596. POLAC (Michel). — *« La Maison de la Nuit » est-elle une pièce politique ?* **A.** N° 435, 1953.

MAURIAC (François).

597. DUSSANE. — *Mauriac et le feu.* Samedi-Soir, 20 Août 1953.

598. GANNE (Gilbert). — *François Mauriac jugé par ses personnages.* N.L., 11 Sept. 1952.

599. HERVE (Pierre). — *François Mauriac l'enchaîné.* La Nouvelle Critique, V, N° 41.

600. ROBICHON (Jacques). — *François Mauriac.* Paris, Edit. Universitaires, Classiques du xxe S., 1953.

MONTHERLANT (Henry de).

601. — *Théâtre Choisi.* Classiques Ill. Vaubourdelle, int. et notes de André Ferran.

602. — *A-t-on le droit d'écrire une pièce chrétienne sans être chrétien ?* Combat, 22 mai 1953.

A propos du Maître de Santiago.

603. *Le message social de Pasiphaé.* A. N° 406.

604. QUEANT (Olivier). — *Montherlant : l'homme.* P.F., Mai 1953.

605. SIMON (Pierre-Henri). — *Témoins sur l'homme.* Paris, A. Colin, 1951.

OBEY (André).

606. BLANCHAR (Pierre). — *L'amour et la mort chez André Obey.* Paris-Théâtre, N° 73.

607. GREGOIRE (H.). — *L'œuvre d'André Obey.* Ibid.

PAGNOL (Marcel).

608. *Réponses au questionnaire de Marcel Proust.* Biblio N° 2, 1953.

609. ACHARD (Marcel). — *Marcel Pagnol.* Ibid.

Voir aussi N° 337.

RACHILDE.

610. DUHAMEL (Georges). — *Adieu à Rachilde.* M.F. N° 1078.

ROMAINS (Jules).

611. BERRY (Madeleine). — *Jules Romains, sa vie, son œuvre.* Paris, Le Conquistador, 1953, 312 p. in-16 jésus. Bibliog.

ROSTAND (Edmond).

612. *Edmond Rostand a-t-il écrit les Romanesques à Fumay ?* La Grive, Oct. 1952.

SARTRE (Jean-Paul).

613. LANZA (Giuseppe). — *Jean-Paul Sartre e il bisogno di uccidere.* Sc. N° 3, 1953.

614. DELLA TERZA (D.). — *Jean-Paul Sartre.* Belfagor, 31 Juillet 1952.

615. MOUNIER (E.). — *L'espoir des désespérés.* Paris, le Seuil, 1953. 120×185, 240 pages.

Sartre, Malraux, Bernanos, Camus.

Voir aussi N° 360.

IX

HISTOIRE DU THEATRE LOCAL

Paris, province, France d'Outre-Mer

616. MELESE (Pierre). — *La vie théâtrale en France.* The Canadian Modern Language Review, VIII, 2.

617. COLANERI (Françoise). — *Les théâtres de Paris préparent au moins cinquante pièces nouvelles d'Alexandre Dumas à Jean de Létraz.* Paris-Comœdia, N° 33.

618. *Les Festivals de France par ceux qui les ont faits.* Paris-Théâtre N° 76.

Textes de : Jean Vilar, Jean Marchat, Claude Planson, Boris Vian, Jean Serge, Maurice Escande, Henri Soubeyran, René Clermont.

619. ANCELY (R.). — *Histoire du théâtre à Pau sous l'Ancien Régime.* Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau. 3e Série, T. XIII, 1953.

Les troupes et leurs directeurs.

620. KEMP (Robert). — *Musique et théâtre à Bordeaux.* **P.F.** Juillet 1953.

621. CHERPIN (Jean). — *Gaston Baty et le Centre théâtral d'Aix-en-Provence.* Arts et Livres de Provence, Bull. N° 20, Déc. 1951.

622. — *La comédie de Provence, Douking.* Ibid. N° 21.

623. DUSSANE. — *Les Trois Sœurs.* **M.F.** N° 1079.

A propos d'une représentation par le Centre Dramatique de l'Ouest, Dussane pose le problème du répertoire dans les Centres.

624. PARIGOT (Guy). — *La décentralisation, cette maladie nouvelle.* **C.D.O.** N° 9.

625. H. G. — *Festivals de printemps et d'été.* Ibid.

626. LEROY (Pierre). — *Le Jeu de Paume de la rue des Verts Aulnois, premier théâtre d'Amiens.* Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie, 2e semestre 1952.

627. MILLET (Marcel). — *Le théâtre forain en Provence.* Arts Cheminots, Juillet-Août 1953.

Souvenirs sur Jeansel, *dit* Chichois, *dit* Fitalugue. *Survivances de la commedia dell'arte.*

628. ZIMMER (Bernard). — *A Vaison-la-Romaine on verra que « Ion » d'Euripide est une pièce actuelle.* **A.** N° 421.

629. BOUSSAC (A.). — *Naissance du théâtre d'Oc.* **R.T.** N° 22.

630. THACH-XUYEN. — *Le théâtre classique vietnamien.* France-Asie, N° 78.

X

HISTOIRE DES THEATRES ETRANGERS

ALLEMAGNE

631. *Jahre Stadttheater im tausendjährigen Meissen. Jubilaüms Almanach.* Meissen, Stadttheater, 1951, in-8°, 72 p.

632. *Unsere Verantwortung für das deutsche Theater.* Berlin, 1951, in-8°, 39 p.

633. 6 *Aufführung Berliner Ensembles.* Dresden, UUV Dredner Verl. 1952. in-4° 434 p.

634. AUDISIO (Gabriel). — *Impressions de théâtre en Allemagne.* Combat, 2 Av. 1953.

635. BERNSTEIN (Kurst). — *Ostberliner Theater.* Aktion, II, 20.

636. FRATEILI (Arnaldo). — *Il teatro tedesco vive anche tra le macerie.* **SC.** N° 2, 1953.

637. CRAVERI CROCE (Elena). — *Poeti e scrittori tedeschi dell'ultimo settecento.* Bari, Laterza, 1951.

638. GRAPPIN (P.). — *La théorie du génie dans le pré-classicisme allemand.* Paris, 1952, 331 p.

639. KOLLER (H.-W.). — *The Theatre in West Berlin.* The American German Review, XIX, 2.

640. PANDOLFI (Vito). — *Parabola del dramma tedesco.* Idea, 7 Juin 1953.

641. PONNELLE (Jean-Pierre). — *Situation du théâtre allemand contemporain.* Théâtre Populaire N° 2, 1953.

642. SCHREIBER (W.-I.). — *The theatre in Germany.* The Modern Language, XXXVI, 7.

643. WEIGEL (Hans). — *Theaterstadt Berlin.* Der Monat V, 50.

BRECHT (BERTOLT).

644. LUTHY (Herbert). — *Du pauvre Bertolt Brecht.* Preuves, N° 25, 1953.

645. CASTELLANI (Emilio). — *Note sul realismo nel teatro di Brecht.* Il Punto, Janv.-Mars 1953.

BUCHNER.

646. ADAMOV (A.). — *Lettre inédite à propos de « La Mort de Danton ».* **L.F.** N° 465.

647. *Büchner, précurseur du théâtre ne croyait pas au génie.* **A.** N° 407.

KAISER.

648. PERSELLI (Luciano). — *Kaiser postumo contra la dittatura.* La Fiera Lettararia, 8 Fév. 1953.

GŒTHE.

649. BUTLER (E.-M.). — *The fortunes of Faust.* London, C.U.P. 1952, in-8°, 365 p. 10 ill.

660. ERRANTE (Vincenzo). — *Il mito di Faust. Il dramma di Margherita.* Firenze, Sansoni, 1952, 514 p.

661. GOLDSCHMIDT-JENTNER (R.-K.). — *Vollender und verwandler. Versüche über d. Genie u. seine Schicksale.* Hamburg, Wegner 1952, in-8°, 396 p.

662. LIBERATORE (Umberto). — *Atti unici. Faust; Cyrano di Bergerac; Pia de'Tolomei.* Milano, Gastaldi, 1952, 123 p.

663. LUTHI (H.-J.). — *Das deutsche Hamletbild seit Gœthe.* Berne, Haupt, 1951.

664. SANTOLI (V.). — *Gœthe e il Faust.* Firenze, Sansoni, in-8°, 64 p.

HAUPTMANN (GERHARDT).

665. MAYER (Hans). — *Zum dramatischen Werk Gerhardt Hauptmann.* Aufbau, VIII, II.

666. SEELMAN-EGGEBERT ((Ulrich). — *Il teatro di Haupmann* **S.** N° 81, 1953.

667. WEIGAND (H.-J.). — *G. Hauptmann's range as dramatist.* Monatshefte, XLIV, 7.

KLEIST.

668. PONGS (Hermann). — *Kleist und Kafka.* Welt und Wort, VII, II.

669. SCHLAGDENHAUFFEN (A.). — *L'univers existentiel de Kleist dans* Le Prince de Hombourg. Paris, Belles Lettres, 1953, Publications de la Fac. des Lettres de l'Université de Strasbourg.

LESSING.

670. BENZ (Richard). — *Il contenuto ideale dei drammi di Lessing.* **R.S.T.**, N° 364, 1952.

MANN (THOMAS).

671. MAZZUCHETTI (T.). — *Thomas Mann e il teatro.* Ibid. N° 5.

SCHILLER (FRIEDRICH).

672. *Friedrich Schiller : Werke in drei Bänden.* Insel Verl. 1952.

AMERIQUE LATINE

673. ARROM (J.-J.). — *Perfil del teatro contemporáneo en Hispano-América.* Hispania, Baltimore, Fév. 1953.

674. BRUNET (M.-A). — *Apuntes para la historia del teatro an Chile.* Santiago del Chile Universitaria, 1951, 194 p.

675. CARPEAUX. — *Pequena Bibliografia Critica da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro, Ministerio da Educaçao, 1951, 271 p.

676. GERGERES (J.-P.). — *Propos sur le Folklore mexicain.* Les Langues Néo-Latines. N° 124, 1953.

677. SIMON (Michel). — *Le théâtre d'avant-garde au Brésil.* Culture Française, N° 2, 1953.

AUTRICHE

NESTROY (Johann).

678. ROMMEL (Otto). — *Johann Nestroy.* Œuvres. Wien, Schroll Verlag.

679. — *Die Alt-Wiener Volkskomödie.* Wien, Schroll Verlag, 1952, 1906 p., 250 ill. **C.R.**

680. SION (Georges). — *Hugo von Hoffmannsthal oublié.* Beaux-Arts, N° 610.

BELGIQUE

681. *Théâtre royal du Gymnase (Liége), 35e anniversaire.* Plaquette avec historique du théâtre et programme détaillé de la saison 1953-54.

682. NICOLETTI (G.). — *Michel de Ghelderode maledetto senza maledizione.* **S.** N° 85.

CHINE

683. MONTGUERRE (J.-M.). — *Note sur une vision du théâtre asiatique.* L'Echauguette N° 7, Août 1953.

Brève description d'une représentation au théâtre chinois de Kuala Lumpur en Malaisie Britannique.

DANEMARK

684. ERICHSEN (Svenda). — *Paul Reumert.* **R.T.** N° 24.

685. JOLIVET (A.). — *Un grand auteur classique, Ludwig Holberg.* Revue Danoise, N° 2, 1952.

686. NIELSEN (Eggert). — *L'extraordinaire réussite du théâtre coopératif danois.* De Graal, N° 30, 1953.

EGYPTE

687. *Cinquante ans de littérature égyptienne.* N° spécial de la Revue du Caire, 256 p., 15×22.

La poésie, la prose, le théâtre, texte choisis.

ESPAGNE

688. *La tradición eucarística en los autos sacramentales.* Estudios, VIII, N° 23.

689. SOLASANA (Braulio). — *Le théâtre en Espagne.* **R.T.** N° 24.

690. WADE (Gerald-E.). — *Cristobal de Monroy Y Silva.* Bulletin of the Comediantes. Vol V, N° 1.

CALDERON.

691. AMEZUA (Augustin G. de). — *Unas notas sobre la calderona.* Estudios Hispanicos (Mexico), 1952.

692. CONSTANDSE (A.-L.). — *Le baroque espagnol et Calderon de la Barca.* Amsterdam, 1951.

693. FRUTOS (Eugenio). — *La filosofia de Calderon en sus autos sacramentales.* Zaragoza, C.S.I.C., 1952.

694. FRUTOS (Eugenio). — *La filosofia del barroco y el pensamiento de Calderon.* Revista de la Universidad de Buenos Aires, IX, N° 19.

695. HESSE (Everett-W.). — *Obsesiones en « El mayor monstruo del mundo » de Calderon.* Estudios, VIII, N° 23.

696. VALBUENA PRAT (Angel). — *Los autos calderonianos en el ambiante teologico español.* Clavileno, III, N° 15.

CERVANTES.

697. ARCO (Ricardo del). — *Mujer, amor, celos y matrimonio vistos por Cervantes.* Boletin de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXVIII, N° 1-2.

698. CASALDUERO (Joaquin). — *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* Madrid, 1951.

699. GARCIA BLANCO (Manuel). — *El tema dela cueva de Salamanca y el entremès cervantino de este titulo.* Anales Cervantinos, I, 1951.

LORCA (FEDERICO-GARCIA).

700. DUGHERA (Eduardo-A.). — *Un aspecto de « la Casa de Bernarda Alba ».* Santa Fé, Publicacion del Instituto Social, N° 66, 1952.

701. SURCHI (Sergio). — *Sulla natura popolare del Teatro di Garcia Lorca.* **S.** N° 81, Janv. 1953.

MOLINA (TIRSO DE).

702. STAFFORD (Lorna Lavery). — *Storia critica y drámatica de « La prudencia en la mujer ».* Estudios Hispánicos (Mexico), 1952.

703. WADE (Gerald F.). — *La dedicatoria de Matias de los Reyes a Tirso de Molina.* Estudios, N° 8, 1952.

VEGA (LOPE DE).

704. ENTRAMBASAGUAS (J. de). — *El Madrid de Lope de Vega.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileinos, 1952.

705. MORLEY (S.-G.). — *Lope de Vega, Celia, y « Los commendadores de Córdoba ».* Nueva Rivista de Filologiá Hispánica. VI, 1.

ROJAS.

706. WEBBER (Edwin J.). — *Tragedy and Comedy in the « Celestina ».* Hispania, XXXV, 3.

ETATS-UNIS

707. *Daniel Blum's screen World* 1953. New-York, Greenberg, 1953.

708. *Great stars of the American stage.* New-York, Fireside Theatre, 1952, 300 p., 3.000 phot.

709. BAB (Julius). — *Amerikanische Komödiendichter.* Welt und Wort VII, 11.

710. BRADY (Leslie). — *Petite histoire du théâtre américain.* France-U.S.A. N°s 61 et 62.

711. CAIMI (Gino). — *Non tutta l'America è Broadway.* **I.D.** 15 Oct. 1953.

712. *Cronaca degli spettacoli.* **I.D.** 15 Janv. 1953.

713. GASSNER (John). — *Réalisme et poésie chez les jeunes dramaturges américains.* **T.M.,** II, N° 4.

714. LAMM (Martin). — *Modern drama.* London, Basil Blackwell 1952.

715. LE GALLIENNE (Eva). — *An autobiography,* New-York, Viking, 1953.

Voir aussi N° 380, 973.

O'NEILL.

716. MIRLAS (L.). — *O'Neill y el teatro contemporeano.* Buenos Aires, Sudamericana, 1950, 212 p.

WILLIAMS (TENNESSEE).

717. LERMINIER et VALDE. — *Tennessee Williams.* France-U.S.A. N° 62, 1953.

GRANDE-BRETAGNE

718. BERBELEY (David). — *The penitent rake in Restauration comedy.* Modern Philology, XLIX, N° 4.

719. BRADBROOK (M.-C.). — *Themes and conventions of elizabethan tragedy.* Cambridge University Press, 1953, 283 p.

720. BROWN (I.). — *The London Theatrical season.* Saturday Review, 2 Août 1952.

721. CASSON (Lewis). — *Miss Horniman.* Drama, Spring, 1953.

722. FUJIMURA (Thomas H.). — *The Restoration Comedy of Wit.* Princeton (New-Jersey), Princeton University Press, 1952, VII-232 p.

723. GUNN (John). — *Sybil Thorndike.* Drama, Spring, 1953.

724. HOBSON (Harold). — *The theatre now.* London, Longmans, Green and C°, 1953, 178 p. index. **C.R.**

725. HUGHES (Leo). — *Doggett dancing the Cheshire round ?* Theatre Notebook, Vol. VII, N° 1.

726. LITTLEFIELD (J.). — *Il teatro sperimentale in Inghelterra.* **Sc.** 1er Janv. 1953.

727. R. S. — *Inigo Jones and Florimène.* **T.N.** Vol. VII, N° 2, 8 ill.

728. SCOTT-JAMES (R.-A.). — *Fifty years of English Literature 1900-1950.* London, Longmans, Green and C°.

729. SEEBOHM REWNTREE (B.) and LAVERS (G.-R.). — *English life and leasure.* London 1952.

Un ch. sur le théâtre.

730. SHERIDAN (Paul). — *Late and early joys at the Player's Theatre.* Amateur Stage. Vol. VIII, N° 4, Av. 1953.

731. SOUTHERN (Richard). — *Origines of British Theatre.* **T.N.** Vol. VII, N° 3.

732. TREWIN (J.-C.). — *A play to night.* British Book Centre. 1953.

733. WORSLEY (T.-C.). — *The theatre in 1953.* Britain To-Day N° 201.

734. ZANDWOORT (R.-W.). — *Everyman-Elckerlijc.* **E.A.** N° 1, 1953.

CHAPMAN.

735. BURTON (K.-M.). — *The political tragedies of Chapman and Ben Jonson.* Essays in criticism N° 4, 1953.

JONSON (BEN).

736. JOHANSSON (B.). — *Religion and superstition in the plays of Ben Jonson and Thomas Middleton.* Upsala, A. B. Lundequistka Bokhanden, 1950, 339 p.

737. PENNANEN (E.). — *On the date of Ben Jonson's « Tale of a Tub ».* Neuphilologische Mitteilungen, LIII Nos I-IV, 1952.

DEKKER.

738. JONES-DAVIES (M.-T.). — *Thomas Dekker et les marchands tailleurs.* **E.A.,** N° 1, 1953.

DICKENS (CHARLES).

739. DUBREZ FAWEETT (F.). — *Dickens the dramatist on stage screen and radio.* London, W.H. Allen.

740. FIELDUNG (K.-J.). — *The dramatization of « Edwin Wood ».* **T.N.** Vol. VII, N° 3.

DRYDEN (JOHN).

741. *The prologues and epilogues of John Dryden.* A critical edition by William BRADFORD GARDNER, published for the University of Texas by Columbia University Press 1951, XX-361 p.

742. DAVIE (Donald-A.). — *Dramatic poetry : Dryden's conversation piece.* The Cambridge Journal, V, N° 9.

GASCOIGNE (GEORGE).

743. DUCLOS (P.-Ch.). — *George Gascoigne, écuyer, poète, prosateur, dramaturge et polyglotte anglais de la Renaissance.* Rev. des Langues Vivantes, N° 1, 1953.

MARLOWE.

744. HENDERSEN (Philip). — *Marlowe.* Londres, Longmans, Green and C°, 1952.

745. WILSON (F.-P.). — *Marlowe and the early Shakespeare.* Oxford Univ. Press, 1953, 148 p.

MIDDLETON.

Cf. N° 736.

SHAKESPEARE.

746. *Troilus and Cressida.* London, Sidgwick and Jackson, 1952.
D'après l'édition de 1609.

747. *King Lear.* Introd. et notes de Kenneth MUIR. London Methuen, 1952.

748. *Shakespeare Survey n° 6.* Cambridge University Press, 1953.

749. ARNOLD (Paul). — *Esotérisme du « Conte d'Hiver ».* **M.F.** N° 1079.

750. BALDINI (G.) — *La critica testuale shakespeariana e l'aggionamento del gusto.* Letterature Moderne, N° 6, 1952.

751. *Shakespeariana. Di una lezione poco nota in Macbeth.* Convivium, N° 1, 1953.

752. BANKE (Cécile de). — *Shakespearean stage production.* Then and now. New-York, MacGraw Will.

753. BELINSKI (W.-G.). — *Hamlet.* Deutung und Darstellung, Henschelverlag, 1952, in-8°, 180 p.

754. BENTLEY (Eric). — *Shakespeare trompeur et trompé.* Profils, N° 3, 1953.

755. BIESE (Y.-M.). — *Notes on the use of ingressive auxiliaries in the works of Shakespeare.* Neuphilologische Mitteilungen, LIII, N°s 1-4, 1952.

756. BONJOUR (A.). — *The final scene of « The Winter Tale ».* English Studies, Oct. 1952.

757. BUSHILL-MATHEW. — *Stratford* 1953. Drama, Summer, 1953.

758. CLARK (Silvio). — *Dos traduciones de « Hamlet » en verso castellano.* Bolivar, N° 8.

759. CORMICAN (L.-A.). — *Shakespeare and his contemporaries.* Scruting XVIII, N° 4, Juin 1952.

760. DANBY (John-F.). — *Poets and Fortune's Hill. Studies in Sidney, Shakespeare and Beaumont and Fletcher.* London, Faber and Faber, 1952, 212 p.

761. FLATTER (R.). — *The veil of Beauty. Some aspects of verse and prose in Shakespeare.* The Journal of English and Germanic Philology, Vol. L, N° 4.

762. GATES (W.-B.). — *Cooper's Indebtedness to Shakespeare.* **P.M.L.A.**, LXVII, N° 5.

763. GUZZO (Augueto). — *Prosa nei drammi di Shakespeare.* Letterature Moderne, N° 4, 1952.

764. HALLIDAY (F.-E.). — *A Shakespeare Companion,* 1550-1950. New-York, Funk und Wagnalls, 1952, XIV-742 p., ill.
765. — *The enjoyment of Shakespeare.* London, Duckworth.

766. LION (Ferdinando). — *Una nuova interpretazione dell'Amleto di Shakespeare.* **R.S.T.** Nos 3-4, 1952.

767. MURRY (J.-M.). — *Shakespeare.* Trad. Le Bue, Torino, Einaudi, 1953, 339 p.

768. MONSEY (Derek). — *Un grande avvenimento a Stratford on Avon.* Idea, 14 Juin 1953.

769. PARIS (Jean). — *Hamlet ou les personnages du fils.* Paris, Le Seuil, Coll. Pierres Vives, 1953, 192 p.

770. PARROTT (Thomas Marc). — *Shakespearean Comedy.* New-York, Oxford University Press, 1949, XI-417 p.

771. POIRIER (M.). — *Le double temps dans « Othello ».* **E.A.** N° 2, 1952.

772. RIBNER (I.). — *Sidney's Arcadia and the structure of « King Lear ».* Studia Neophilologica, XXIV, N° 12.

773. ROUGEMONT (Denis de). — *Kierkegaard et Hamlet.* Preuves, Fév. 1953.

774. SEHRT (E.-Th.). — *Vergebung und Gnade bei Shakespeare.* Stuttgart, Koehler Verl., 1952, in-8°, 260 p.

775. SAVAGE (D.-S.). — *Alchimy in Shakespeare's Hamlet.* The Aryan Path, XXIII, N° 8.

776. SHERBO (A.). — *Warburton and the* 1745 *Shakespeare.* The Journal of English and Germanic Philology, LI, N° 1, 1952.

777. SPEAIGHT (Robert). — *Réflexions sur Othello.* **M.F.,** N° 1079.

778. *SPRAGUE* (Arthur Colby). — *Shakespearian players and performances.* Cambridge, Harvard University Press, 1953. 216 p., ill.

779. STEVENSON (R.). — *Shakespeare's interest in Harsnet's declaration.* **P.M.L.A.,** LXVII, N° 6.

780. SCHOELL (Franck-L.). — *Deux études sur Shakespeare.* **E.A.** N° 1, 1953.

781. THOMPSON (K.F.). — *Shakespeare's romantic comedies.* **P.M.L.A.,** LXVII, N° 7.

782. TRAVERSI (D.-A.). — *King Lear.* Scrutiny, XIX, N° 1.

Voir aussi N° **406, 412.**

SHAW (George Bernard).

783. CHESTERTON (G.-K.). — *G.B. Shaw.* London, Guild Books.

784. NETHERCOT (A.-H.) — *The Schizophrenia of Bernard Shaw.* The American Scholar, XXI, 4.

785. WARD (A.-C.). — *Bernard Shaw.* Indice de Artes y Letras, N° 57, año II, 1952.

GRECE

786. KOUSSIADIS (G.) — *Les danses populaires modernes de la Grèce.* Hellénisme Contemporain, Nov.-Déc., 1952, N° 6.

787. MANOUSSACAS (M.). — *Etat présent des études sur le théâtre crétois du XVIIe Siècle.* Hellénisme Contemporain, Nov.-Déc. 1952, N° 6.

Voir aussi N° **396, 398.**

INDES

788. LANGLOIS-BERTHELOT (Daniel). — *Le théâtre aux Indes.* L'Echauguette, N° 7, 1953.

789. NEWTON (R.-G.). — *Theatre Renaissance in India.* Eastern World, VI, 9.

IRLANDE

790. MAC LIAMMOIR (M.). — *Il teatro in Irlanda.* **R.S.T.**, N°s 3-4, 1952.

791. *Theatre in Ireland.* Dublin, At the Sign of Three Candles, 1950, 48 p.

792. TOMELTY (Joseph). — *The theatre in Northern Ireland.* Drama, Spring, 1953.

ITALIE

793. *La ininterrota tradizione italiana degli spettacoli all'aperto : l'Alceo dell'Ongaro dalla conca delle Grazie a Ostia nel* 1926. **Sc.** N° 9, 1953, ill.

794. *Il teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli. Felice de Filippis : breve storia del teatro di Corte e della musica a Napoli nei sec. XVII et XVIII.* Napoli, l'Arte Tipografica, 1952, 161 p.

793. ABBA (M.) — *Il mio cammino.* **Sc.** N° 2, 1953.

796. BERNARI (Carlo). — *Raffaele Viviani, poeta degli oppressi.* Teatro d'Oggi, I, N° 1, 1953.

797. BIORDI (R.). — *Il Carnaval di Basilea.* **Sc.** I., janv. 1953.

798. BOMBACI (S.). — *Ricordo di Angelo Musco.* Palcoscenico, N° 36, 1952.

799. CALENDOLI (Giovanni). — *Il Tieste dopo 2000 anni.* **Sc.** N° 3, 1953.

A propos d'une représentation de Tieste, *de Sénèque, par le Théâtre d'Art Italien à Rome.*

800. CARCANO (G. F.). — *« La Baracca » dei Girola casa di figli d'Arte. Sei anni di viaggi teatrali attraverso le regioni d'Italia.* **Sc.** N° 9, 1953.

Sur un théâtre ambulant.

801. CASTELLO (G. C.). — *Umiltà di Benassi.* **Sc.** N° 8, 1953. Ill.

802. FIOCCO (Achille). — *Appunti sul verismo nel teatro siciliano.* La Giara, Nov. 1952.

803. FRATEILI (Arnaldo). — *Il repertorio moderno. Teatro d'Oggi,* I, N° 2, 1953.

804. GENTILE (Attilio). — *La prima commedia dialettale di Gianno Gallina.* **Sc.** N° 24, 15 Déc. 1952.

Sur El Fragioto, 1897.

805. G. G. — *Nel decimo anniversario della morte di Roberto Bracco precursore o Ibsen da Piedigrotta.* **Sc.** N° 7, 1953.

806. GIUSSO (Lorenzo). — *Per un repertorio stabile teatrale italiano.* **Sc.** N° 84 et suiv.

807. JAMES (Henry). — *Tommaso Salvini.* Teatro d'Oggi, I, N° 2, 1953.

809. LODOVICI (C. V.). — 1914 : *in una oscura cameratta dell « Albergo Piemontese » di Milano Luigi Chiarelli smontô la macchina del teatro borghese.* **Sc.** N° 7, 1953.

810. MASSERANO TARICCO (Pietro). — *Boccaccio a Certaldo.* Teatro d'Oggi, I, N° 2, 1953.

811. MINERVINI (R.). — *Achille Torelli.* **Sc.** N° 12, 1953.

812. MORALE (Ugo). — *Visconti o della ricerca di uno stile.* Il Punto, Janv.-Mars 1953.

813. PANDOLFI (Vito). — *Qualcosa sta maturando.* Teatro d'Oggi, I, N° 2, 1953.

814. — *Ruggero Ruggeri* (Ibid) et N° 824.

815. PAONE (Ramigio). — *Il teatro di Rivista.* Ibid.

816. QINTAVALLE (A.). — *Il teatro Farnese di Parma.* **R.S.T.** N° 5.

817. RIDENTI (Lucio). — *Eravamo migliaia a sognare d'essere Ruggeri.* **I.D.**, 1er Août 1953.

ALFIERI

818. FUBINI (Mario). — *Vitorio Alfieri. Il pensiero la tragedia.* Firenze Sansoni, 1953, 422 p.

ANNUNZIO (G. d')

819. CARACCIO (Armand). — *D'Annunzio dramaturge.* Paris, 1951.

820. VALTI (Luc). — *Rencontre avec d'Annunzio.* Les Œuvres Libres, N° 81.

BENELLI (Sem)

821. TRAGELLA MORARO (Iole). — *Sem Benelli.* Milano, La Prora, 1953, 282 p.

BERTOLAZZI (Carlo)

822. SIMONI (Renato). — *Carlo Bertolazzi, 50 anni non inutili.* **I.D.**, 15 Mai 1953.

BETTI (Ugo)

823. *La morte di Ugo Betti.* **Sc.** N° 12, 1953.

824. ARIOSTO (F.). — *Per Betti e Ruggeri.* **Sc.** N° 12, 1953.

825. *Ricordo di Ugo Betti.* La Fiera Letteraria, 21 Juin 1953.
Textes de : D. Fabbri, A. Fiocco, A. Perrini, S. d'Amico, F. Moronti, F. Biondolillo, M. Franciosa.

826. FRATEILI (A.). — *Il teatro di Ugo Betti è documento di un' epoca e di una società.* **S.** N° 86.

827. GIOVANINETTI (Silvio). — *Ugo Betti, scrittore ancora da definire.* **S.** N° 86.

828. GIUNCHI (O.). — *Ugo Betti e la sua drammaturgia.* Les Langues Néo Latines, N° 124, 1953.

829. MONTFORT (Silvia). — *Ugo Betti.* Paris Comoedia, N° 30.

830. — *Ugo Betti, notre ami.* **A.** N° 416.

831. SALSA (Carlo). — *Il teatro di Ugo Betti all'estero.* **S.** N° 86.

832. TERRON (Carlo). — *Ugo Beti ou l'anxiété du juste.* **R.T.** N° 24 et **S.** N° 86.

BIBIENA

833. MONCALLERO (G. L.). — *Precisazioni sulle rappresentazione della Calandria nel Cinquecento.* Convivium, N° 1, 1953.

GHERARDI (Gherardo)

834. *Sei Commedie.* Roma, Cassini, 1953.

GOLDONI (Carlo)

835. *Teatro,* a cura di Elio VITTORINI. Torino, Einaudi, 1953, 4 vol. ill.

836. DALL'ASTA (Giovanni). — *Carlo Goldoni nella critica francese.* Ridotto, N° 27.

837. CHIARELLI (Riccardo). — *Goldoni.* Torino. S.E.I. 1952, VIII-240 p.

838. FERRARI (P.). — *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.* Milano, Rizzoli, 1952, in-16, 190 p.

839. ORTOLANI (Giuseppe). — *I duecent'anni di Mirandolina.* **B.V.**, N° 8, 1952.

840. OSELLA (Giacomo). — *Goldoni e Manzoni.* Idea, 14 Juin 1953.

PIRANDELLO (Luigi)

841. — *Colloqui con la madre morta.* **S.** N° 80, 1952.

842. — *Lettere al figlio Stefano durante la grande guerra.* Ibid.

843. — *Linea del teatro italiano.* Ibid.

844. — *« Pari », commedia incompiuta.* Ibid.

845. — *Eleonora Duse, l'attrice più completa.* Teatro d'Oggi, I, N° 1, 1953.

846. — *Il « Taccuino secreto » di Luigi Pirandello.* **S.**, N° 80, 1952.

847. *Le plus grand auteur dramatique de ce siècle.* **S.**, N° 80, 1952.

Textes de : F. Crommelynck, M. Jouhandeau, Jean Vilar, T.S. Eliot, Eric Bentley, José Ortega y Gasset.

848. *Le plus grand génie inventeur de ce temps.* Ibid.

Textes de : André Maurois, Lennox Robinson.

849. ALVARO (Corrado). — *Commento al « Taccuino Secreto ».* Ibid.

850. AMICO (Silvio d'). — *Fortuna di Pirandello* 1936-1952. **R.S.T.**, N° 3-4, 1952.

851. — *Il messaggio di Luigi Pirandello.* **S.**, N° 80, 1952.

852. ANCONETANI (Natale). — *Caos di Pirandello.* Ridotto, N° 29-30.

853. ANGIOLETTI (G. B.). — *Una settimana con Pirandello.* **Sc.**, N° 2, 1953.

855. CREMA (F.). — *Il dramma della creazione in Pirandello.* Siena, Maia Edit., 1953, 63 p.

856. HALLSTROM (Per). — *Il messagio quasi disperato dell' arte all o spirito di un epoca tormenta.* **S.**, N° 80, 1952.

Discours prononcé le 10 *sept.* 1934 *pour la remise du prix Nobel.*

857. LEAL (Luis). — *Pirandello.* Italica, XXIX, N° 3.

858. MAGGIO (D.). — *Il « dolore » expressione della modernita in Pirandello.* Ibid.

859. MELE (Angelo). — *Il dramma di Pirandello.* Ridotto, N° 25, 1953.

860. OJETTI (Ugo). — *L'Ultima visita a Pirandello.* **S.**, N° 80, 1952.

RUZZANTE

861. LOVARINI. — *Galileo e Ruzzante.* La Fiera Letteraria, 19 Oct. 1952.

Voir aussi N° 974.

JAPON

862. BOWERS (F.). — *Japonese theatre.* New-York, Hermitage, 1952, XXI-294 p. et 13 pl.

863. DUHAMEL (Georges). — *Le Japon entre la tradition et l'avenir.* Paris, Mercure de France, 1953, in-8° cour., 176 p.

Passages sur le théâtre.

864. LASKY (Melvin J.). — *Reise nach Japan.* Der Monat, N° 57, Juin 1953.

PAYS-BAS

865. *Nederlands Theater Jaarboch.* N° 1, 1952.

Les Compagnies théâtrales aux Pays-Bas pendant la saison 1951-1952.

866. *Le théâtre en Hollande.* Centre National du Théâtre aux Pays-Bas. La Haye, 1953, 72 p.

Textes de : W. Ph. Pos, *Le théâtre.* E. H. Plantenga, *Opera.* Hans Snock, *Ballet.*

PAYS SCANDINAVES

867. GABRIELLI (M.). — *Knut Hamsun.* Rivista di Letterature Moderne (Florence), Janv.-Mars 1952.

IBSEN

868. LA GALLIENNE (Eva). — *Preface to Hedda Gabler.*

869. NORTHAM (John). — *Ibsen's dramatic method.* London, Faber.

STRINDBERG

870. BRANDELL (G.). — *Strindberg.* Edit. d'Art Lucien Mazenod, 1953, T. III, p. 216, 18.

871. CRASTRE (Victor). — *Strindberg, vue d'ensemble.* Critique, Sept. 1949.

872. GRAVIER (Maurice). — *Strindberg traducteur de lui-même.* Mélanges Michelsson. Gottenbourg, Sept. 1952.

873. SAVIN (Maurice M. L.). — *Centenaire de Strindberg*. Temps Modernes, Mars 1949.

874. MAURY (Lucien). — *Strindberg, une thèse, un centenaire*. **M.F.**, 1er Janv. 1949.

POLOGNE

875. *Programmes des théâtres polonais*. Rev. d'Informations Polonaises, Bull. N° 243.

876. *Débats sur le théâtre polonais*. Ibid. N° 244.

877. SZCZAKOWSKI (Z.). — *L'histoire de la farce avant J. Kochanowski*. Prace polonostyczne, Série X, 1952. (En polonais.)

878. SAUVAGE (Jean). — *Le sens métaphysique de l'œuvre de Mérejkowsky*. Synthèses, VII, N° 78.

879. BOROWY (W.). — *La troisième partie des « Aïeux » de Mickiewicz et le théâtre français*. Ac. Polonaise des Sciences et Lettres. Centre Polonais de Recherches Scientifiques de Paris, N° 11, Mai 1953.

880. *L'œuvre de Jules Slovacki en France*. Ibid. N° 9.

881. BACKVIS. — *Slovacki et l'héritage baroque*. Un ouvrage collectif sur S., Londres, 1951.

882. WEDKIEWICZ (St.). — *A propos d'une monographie française sur Stanislaw Wyspianski*. Centre Polonais de Recherches Scientifiques de Paris, Bulletin N° 11.

883. *La représentation des « Noces » en 1923 à Paris*. Ibid.

PORTUGAL

884. COIMBRA-MARTINS (A. A.). — *La Fatalité dans « Castro » de Ferreira* **B.H.T.P.**, T. III, N° 2.

885. CRABBE-ROCHA (A.). — *L'auto de Santo Aleixo de Baltazar Dias*. Ibid.

886. FRECHES (C. H.). — *L'Amphitryon d'Antonio José da Silva*. Bulletin des Etudes Portugaises, 1951.

887. PARKER (J. H.). — *Gil Vicente : a study in Peninsular drama*. Baltimore, Fév. 1953.

888. REVAH (I. S.). — *Edition critique de l'auto de Inès Pereira*. (1re partie). **B.H.T.P.**, III, N° 2.

889. VASCONCELLOS (J. F. de). — *Cómedia Eufrosina*. Texto de la edición principe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566. Edicion, prologo y notas de Eugenio ASENSIO. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1951, XCIII-402 p.

SUISSE

890. *Rapport et projet d'arrêté présenté par le Conseil administratif au Conseil Municipal sur la reconstruction partielle et la restauration du Grand Théâtre de la ville de Genève*. Ville de Genève, 15 Déc. 1952, ill., plans et coupes.

U.R.S.S.

891. ANTAROWA (K.). — *Studioarbeit mit Stanislavski*. Berlin, Verl. Henschel und Sohn, 1952, 244 p. in-8°.

892. KISSELEV (I.). — *L'Opéra de Kiev foyer culturel de l'Ukraine*. **E.S.**, N° 63.

893. MARKOW (M.). — *Der Kampf des sowjetischen Theaters für eine realische Kunst. Ein Theaterschaffender aus d. Sowjetunion berichtet*. Berlin, Verl. Kultur und Fortschrit, 1951, in-8°, 75 p.

894. MOISSEJEW (I.). — *Tänze der Völker der Sowjetunion*. Verlag Kultur und Fortschrift, in-8°, 164 p., 80 ill.

895. WOLLMANN (S.). — *Du drame historique en U.R.S.S.* Slavia, Prague, 20, 1951, fasc. 2-3 (en tchèque).

896. LIDART (Nora). — *Nicolas Evreïnoff, l'auteur de la « Comédie du Bonheur » avait découvert le théâtre à cinq ans.* Paris-Comoedia, N° 34.

997. *Gogol.* The Listener, 3 Avr. 1953.

898. LO GATTO (Ettore). — *Gogol nel primo centenario della morte.* Letterature Moderne, N° 5, 1952.

899. MAZZA (E.). — *Moralità di Gogol.* Il Punto, Sept. 1952.

900. ONUFRIEV (N. N.). — *Le réalisme de Gogol.* Moscou, 1952. (En russe.)

901. WITTLIN (Josef). — *Tragiczny Gogol.* Kultura, 8, 53.

902. *Tchékhov et Gorki.* Lettres. **R.T.**, N° 22.

903. LO GATTO (Ettore). — *Tolstoj autore drammatico.* **S.** N° 85.

YOUGOSLAVIE

904. RAMOUS (Osvaldo). — *Teatro Jugoslavo.* **S.** N° 81, Janv. 1953.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTERATURE COMPAREE

905. *Echanges internationaux dans le domaine du théâtre.* N°s 1 et 2, 1953.

906. DEUTSCH (Benoit-Léon). — *Le congrès de La Haye marque les progrès de l'I.I.T.* Paris-Comoedia, N° 31.

907. JOSSET (André). — *Rencontres à Venise.* **T.M.**, II, N° 4.

908. *Festivals et rencontres internationales.* Ibid.

909. VOSSLER (K.). — *Spanien und Europa.* München, Kösel, 1952, in-8°, 206 p.

910. USTINOV (Peter). — *Le théâtre traduit.* **T.M.**, Vol. II, IV.

ALLEMAGNE-ESPAGNE

911. KOMMEREL (Max). — *Beiträge zu einem deutschen Calderon.* Berlin, Neue Zürcher Zeitung, 1946, 2 vol.

ALLEMAGNE-ETATS-UNIS

912. MULLER (S. H.). — *G. Hauptmann's relations to American literature and his concept of America.* Monatshefte, XLIV.

ALLEMAGNE-FRANCE

913. LE SAGE (L.). — *Paul Morand's Memories of Giraudoux in Germany.* **M.L.Q.**, 1952, Sept.

914. *Giraudoux's german studies.* Ibid., XII, 1951.

915. *Jean Giraudoux's surrealism and the german romantic ideal.* The Univ. of Illinois Press, Urbana, 1952.

916. VALOGNE (Catherine). — *Avant « La mort de Danton » Jean Vilar s'interroge sur les sources historiques de Büchner.* **L.F.** N° 461.

ALLEMAGNE-FINLANDE

917. GRELLMANN (Hans). — *Goethes Wirkung in Finnland von Porthan bis Lönnröts Tod.* Helsinski, 1948, in-8°, 184 p.

ALLEMAGNE-ITALIE

918. GOETHE. — *La missione teatrale di Guglielmo Meister.* Trad. S. BENCO. Milano, Mondadori. **B.M.M.** 1953, 341 p.

ESPAGNE-BELGIQUE

919. HOPPE (Harry R.). — *Spanish actors at the Court in Brussels 1614-1618, including Francisco Lopez autor.* Bulletin of Comediantes, Vol. V, N° 1.

ETATS-UNIS-FRANCE

920.CEZAN (Claude). — *Maurice Sarazin est enthousiaste du « Ring Theatre »*. France-U.S.A., N° 59.

FRANCE-ASIE

921. ROY (Claude). — *Clés pour la Chine*. Les Temps Modernes. Mai 1953.
Une représentation de l'Avare en Asie Centrale.

FRANCE-AMERIQUE LATINE

922. *Teatro de ontem pos Estudantes de hoje*. Guaira N° 44.
Sur la tournée des Théophiliens.

FRANCE-BELGIQUE

923. LAMBRECHTS (W.). — *Une chambre de rhétorique française au 18e siècle à Anvers*. Lettres Romanes, Fév. 1953.

FRANCE-ETATS-UNIS

924. CHEVALLEY (Sylvie). — *Rachel en Amérique*. Rapports France-U.S.A., N° 68.

925. MILLER et HECKATHORN. — *Sarah Bernhardt in Ohio*. French Review, XXVI, Oct. 1952.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

926. AXELROD (A. José). — *Une source possible de la « Sophonisbe » de John Marston*, 1606. **R.H.C.,** N° 2, 1953.

927. CENALINO (Sergio). — *Cocteau e Fry : tradizione e no*. **I.D.,** 15 Sept. 1953.

FRANCE-ITALIE

925. BEAUMARCHAIS. — *Le nozze di Figaro*. Milano, Rizzoli, 1953, 178 p.

929. BECQUE (Henri). — *La Parigina. La Vedova*. Trad. Ragghianti. Venezia, Neri Pozza, 1953, 144 p.

930. MOLIERE. — *Teatro*, a cura di Corrado TUMIATI et Alfredo BARTOLI. Vol. II, Firenze, Sansoni, 1952, 981 p.

931. RENARD (Jules). — *Il pane casalingo. Il piacere di troncare*. Trad. di C. Tumiati. Firenze, Sansoni, 1952, 60 p.

932. RUFF (Marcel). — *Corneille et Pirandello*. Cahiers du Sud. N° 299.

933. SARTRE (Jean-Paul). — *L'ingranaggio*. Trad. Giorgio Strehler, Milano, A.P.E., 1953, 219 p.

FRANCE-PAYS SCANDINAVES

934. JOLIVET (A.). — *Balzac et Strindberg*. **R.H.C.,** 1950, p. 293-98.

FRANCE-POLOGNE

935. *Quand les mineurs de Wirk jouent Molière*. Bureau d'Informations Polonaises, Bull. N° 244.

936. LIBIZOWSKA (Z.). — *L'histoire des influences littéraires françaises en Pologne au XVIIe siècle*. Prace Polonistyczne (Wroclav), IX, 1951 (en polonais).

937. WEDKIEWICZ (S.). — *Victor Hugo et la Pologne*. Centre Polonais de Recherches Scientifiques de Paris, Bulletin N° 11, 1953.

FRANCE-U.R.S.S.

938. THERY (Michel). — *Théâtre français et théâtre russe*. Rev. d'Esthétique. V, N° 2.

GRANDE-BRETAGNE-ALLEMAGNE

939. KRUMPELMANN (J. I.). — *Kleist's « Krug » and Shakespeare's « Measure for Measure »*. Germanic Review. Fev. 1951.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

940. IZQUIERDO (José). — *Nueva traducción de « Hamlet »*. Rev. Nacional de Cultura, XIII, 90-93.

GRANDE-BRETAGNE-ETATS-UNIS

941. STOWALL (F.). — *Whitman's knowledge of Shakespeare.* Studies in Philology, XLIX, N° 4, Oct. 1952.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

942. CORDIE (Carlo). — *Inedite postille di Stendhal à Shake speare e note intime (secondo trascrizione di Francesco Novati).* Letterature Moderne, N° 2, 1952.

943. FENGER (Henning). — *Voltaire et le théâtre anglais.* Orbis Literarum, Rev. danoise d'Histoire Littéraire, T. VII, fasc. 3-4, Copenhague, 1949, 126 p.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

944. *Nuevo traduzioni italiane del teatro elisabettiano.* Milano, Bompiani, 1951.

945. IOSIFESCO (Silvain). — *Shakespeare sur les théâtres roumains.* Paris-Bucarest, N° 29, 1953.

946. SHAKESPEARE. — *La tragedia di Re Riccardo II,* Milano, Rizzoli, 1953, 102 p.

947. — *Riccardo III.* Trad. S. Quasimodo. Milano, Mondadori, B.M.M., 1952, 149 p.

948. — *Macbeth.* Trad. S. Quasimodo. Torino, Einaudi, 1952, in-8°, 86 p. 96 p.

949. — *La Tempesta.* Trad. G. S. Gargano. Firenze, Sansoni, 1952, in-16, XL-187 p.

GRECE-ETATS-UNIS

950. GOTH (Trudy). — *Atene è giunta a Broadway.* **I.D.** 15 Janv. 1953.

ITALIE-FRANCE

951. BIBBIENA. — *La Calandria.* Adaptation de Michel ARNAUD. **M.F.** N° 1074 et 1075.

ITALIE-GRECE

952. MANOUSSACAS (M.). — *Etat présent des études sur le théâtre crétois au XVIIe siècle.* Hellénisme contemporain, Nov.-Déc. 1952.

JAPON-FRANCE

953. BONMARCHAND (G.). — *Souvenir du Nô à Paris.* France-Asie, N° 78. *Hommage à Hélène Georg.*

PAYS SCANDINAVES-AUTRICHE

954. CSOKOR (F. Th.). — *Strindberg in Osterreich.* Der Monat N° 47.

PAYS SCANDINAVE-IRLANDE

955. SETTERQUIST (Jan). — *Ibsen and the beginnings of Anglo-Irish drama.* Upsala Irish studies N° 2. Upsala A.B., Lundaquista Bokhanden, 1951, 94 p.

U.R.S.S.-ALLEMAGNE

956. OSTROWSKIJ (A. N.). — *Dramatische Werke* **in 4** *Bänden.* Hrsg Johannes V. Guenther, Vorvort von Erich Wendt. Aus der Russischen, v. Johannes v. Guenther. Aufbau Verlag, 1503 p.

U.R.S.S.-CHINE

957. TOKMAKOV (V.). — *Gogol en Chine.* Sibirskie Ogni (Novosibirsk), Mars-Avr. 1952. (En russe.)

U.R.S.S.-ITALIE

958. CECHOV (Anton). — *Tre Sorelle.* Versione di G. Guerrieri. Torino, Einaudi, 1953, 111 p.

959. TOLSTOI (Léon). — *Teatro.* Trad. CAMPA e FACCIOLI. Firenze, Sansoni, 1952, XXVI-596 p.

XIII

THEATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

960. *Puissance et rayonnement du théâtre d'amateurs.* Ouvrage collectif publié par la Commission Interfédérale des Cercles Dramatiques de Langues Française et Wallonne. Bruxelles, 1953.

961. MALASPINA (Luciano). — *Sorge un' picolo' in un quartiere popolare.* Teatro d'Oggi, I, N° 1, 1953.

962. NELSON-SMITH (A.). — *The business side of the amateur theatre.* London, Macdonald and Evans, 1953, 260 p.

b) Théâtre scolaire et universitaire

963. *L'éducation par l'art dramatique.* Pacte de Bruxelles. Sténographie des Débats du Congrès de Genval, Belgique, 26 Mars-5 Avril, 1953, 132 p.

964. CAILLARD (Guy). — *Art dramatique et jeux dramatiques.* Ufoléa, N° 67.

9656. COHEN (Gustave). — *I Teofiliani della Sorbona.* **R.S.T.** N° 5.

966. DIENESCH (Marie). — *Art dramatique et imagination créatrice.* Les Amis de Sèvres, Juin 1953.

967. GORSCHEN (F.). — *Représentations scolaires de tragédies grecques et latines.* Les Amis de Sèvres, Janv. 1952.

968. HICTER (M.). — *Le théâtre par les jeunes.* Education (Liège), Juin 1953.

969. JEAN (Georges). — *Le théâtre et le potache.* **C.D.O.** N°s 5-6-7.

970. L. F. R. — *O teatro de Coimbra no « auditorium » da tapada da ajuda.* Ler N° 15, 1953.

971. LEDRE (Charles). — *Théâtre et exercices publics dans les collèges lyonnais du XVIIe et XVIIIe siècle.* Bull. de la Soc. Historique et Archéologique de Lyon, 1950.

972. VILDRAC (Charles). — *La fête scolaire.* Ufoléa, N° 63, 1953.

973. VILLIERS (André). — *Le théâtre et l'Université aux Etats-Unis.* **E.N.** N° 12, 1953.

974. ZAJOTTI (A.). — *Un nuovo teatro universitario è sorto a Venezia.* **Sc.** N° 7, 1953.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

975. LEMIT (W.). — *Les jeux chantés enfantins du folklore français.* Vers l'Education Nouvelle, N° 69 à 72.

976. MARIE (André). — *Circulaire adressée aux Recteurs.* Journal Officiel, 2 février 1953.

Le Ministre de l'Education Nationale rappelle l'importance du théâtre dans l'enseignement. Création d'une Commission d'information du théâtre Scolaire pour conseiller et guider les recteurs dans le choix des spectacles destinés à l'enfance.

977. REBORA (Robert). — *I Bambini e la fantasia.* **S.** N° 82, 1953.

978. SCOTT (Kenneth R.). — *The child and audience.* Creative Drama, N° 4, 1951.

979. SOURGER (H.), LEOPOLD (M.) et THEUREAU (S.). — *Les fêtes enfantines.* 1er vol., préface de Ch. VILDRAC, Paris, Bourrelier, in-4°, 144 p.

980. WORMSER (Olga). — *Le théâtre et l'enseignement.* Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1953, 76 p.

Bibliographie précédée d'une introduction.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE, MUSIC-HALL
MARIONNETTES, OMBRES Etc...

981. *Col povero clown il cuore del pubblico.* Teatro d'Oggi, I, N° 1, 1953.

982. ADRIAN. — *Des pantomimes de Marcel Marceau au spectacle filmé du cirque de Moscou.* Interforain, N° 139.

983. SALACROU (Armand). — *Allez-y Marceau ! nous vous regardons.* A. N° 413.

984. ADRIAN. — *Chapiteaux.* Interforain, N° 134.

985. ALBERINI. — *Circus Parade.* L'Illustrazione Italiana, N° 9, 1953.

986. COURT (Alfred). — *L'école des fauves.* Le Cirque dans l'Univers, 2e trimestre, 1953.

987. HERITIER (Ali). — *Doit-on réglementer le passage des chapiteaux dans les grandes agglomérations ?* Interforain, N° 142, 1953.

988. ROBERT (Pierre). — *Rhum.* Paris-Comoedia, N° 39, 1953.

989. THETARD (Henri). — *Une dynastie éteinte (Les Loisset).* Le Cirque dans l'Univers, 2e trimestre 1953.

990. MAGLIETTA. — *La felicita como un oggetto in vetrina.* La Fiera Letteraria, 10 mai 1953.
Sur les Frères Jacques

991. *Der Puppenspieler aus der Hiede.* Puppenspiel-Rundschau, N° 11.

992. *Fen stadt buwt een Poppentheater.* Het Poppenspel. N° 10, 1952.

993. *Puppetry Journal.* Mars-Avril 1953.
My autobiography, H.V. Tozn. *Chichimus conquers,* George. *Erhard Reis,* Levis Parsons. *Puppets inadvertising,* Harold Preston. *Puppets Playhouse.* Y. Somers. *Child's Recipe for happiness,* Ida Jewis. *The Institute Plays off,* Benlah Bates. *Punch lines,* G. Latshaw *etc...*

994. BENTON (Pauline). — *Me and my shadows.* Puppetry Journal, Janv.-Fev. 1953.

995. BORDAT (Denis). — *Le théâtre d'ombres.* Vers l'Education Nouvelle, Nos 66, 67 et 68.

996. CAVALLO (A. S.). — *The Puppetry collection of Paul McPharlin.* Puppetry Journal, Janv.-Fév. 1953.

997. CHANCEREL (Léon). — *Yves Joly.* Het Poppenspel. N° 2, 1953.

998. CONTRYN (J.). — *Tone, rex marollorum.* Ibid. N° 7, 1952.

999. DEMMENI (J.). — *Puppen auf der Bühne.* Henscheverlag, Berlin, 1951.

1000. DUNCAN (W. I.). — *Puppetry to day.* Dramatics, N° 8, 1953.

1001. DUTRIEU (P.) et HORQUIN (R.). — *Théâtre de marionnettes de Lille.* Ensemble N° 10.

1002. J. B. — *Plannen met Poppen in Belgisch Congo.* Het Poppenspel, N° 2, 1953.

1003. MARINIER (Gérard). — *La marionnette.* Préface de Marcel TEMPORAL. Paris, La Tourelle, coll. Les Métiers d'Art, in-16 ill.

1004. MILOVSOROFF. — *Puppets in Eastern Europea.* Puppetry Journal, Janv.-Fév. 1953.

1005. OBRASZOV (Sergei). — *Mein Beruf.* Berlin, 1952, 112 phot.

1006. PARSONS (Lewis). — *On practicing hand puppets.* Puppetry Journal, Janv.-Fév. 1953.

1007. REX. — *Comment un célèbre bateleur parisien faillit être brûlé vif par des Fribourgeois.* T.G., N° 201.
Sur Brioché

1008. RIBEMONT-DESSAIGNES (Georges). — *Georges Lafaye joue des marionnettes,* **A.** N° 421.

1009. RI-WI. — *Das Puppenspiel in Frankreich.* Puppenspiel-Rundschau, N° 5, 1952.

1010. *Das Puppenspiel in Finnland.* Ibid. N° 7.

1011.VAREY (Dr J.-E.). — *Het poppentheater van Natalio Rodriguez.* Het Poppenspel N° 2, 1953.

1012. SEAGES (D.-W.). — *Marionnettes.* London. The Studio how to do it, Series 43, 1953.

1013. SPEAIGHT (George). — *Pope in the toy theatre.* **T.N.** VII, N° 3.

XV

RAPPORTS DU THEATRE AVEC LES AUTRES ARTS

a) Musique

1014. *L'Opéra de Paris.* Numéro spécial Formes et Couleurs, 1953. **C.R.**

1015. *Komische Opera.* Berlin, 1952, Berliner Druckhauss, 15×21, 32 p.

1016. ADORNO (T.-W.). — *Versuch über Wagner.* Suhrkamp, 1952, 206 p.

1017. BERTOUILLE (Gérard). — *Les rapports du drame et de la musique dans les opéras de Mozart.* Beaux-Arts, N° 609.

1018. CHARLEY. — *The new Opera Glass or Opera as she is wrote.* Introduction, notes and additions by Robert ELKIN, drawings by Robert TURNER. British Book Centre, 1953.

1019. DENT-WHITE. — *Correspondance on opera research.* **T.N.,** Janv.-Mars 1953.

1020. DUMESNIL (René). — *Histoire illustrée du théâtre lyrique.* Paris, Plon, in-4°, 240 p., 153 ill.

1021. GABRIEL-MARIE (Jean). — *Grétry et Boieldieu à l'Opéra de Marseille.* Arts et Livres de Provence, N° 21.

1022. KOLODIN (Irving). — *The story of the Metropolitan Opera.* New-York, Knopf, 1953.

1023. LE FLEMING (Ch.). — *Music in the theatre.* Drama, Summer, 1953.

1024. MUNRO (Th.). — *« L'après-midi d'un faune » et les relations entre les arts.* Rev. d'Esthétique V, N° 3.

1025. NIMIER (Roger). — *Les Indes Galantes.* Nouvelle N.R.F. Av. 1953.

1026. PARNALL-OWEN (O.). — *Elizabethan music.* Amateur Stage Vol. VIII, N° 4, Av. 1953.

1027. STRANTZ-STAUCH (F.). — *Opernführer-Einführung in Geschichte u. Textbuch d. Spielplan-Oper, d. Klassischen Operette u. d. Balletts. Vollst. neue Bearb.* Hannover-Berlin, Weichert, 1952, XLVII, 688 p. in-8°.

1028. WIESENGRUND-ADORNO (Th.). — *Versuch über Wagner.* Berlin und Frankfurt/M, Suhrkamp, 1952, in-8°, 204 p.

1029. WILLIAMSON (Audrey). — *Gilbert and Sullivan Opera.* London, Rockliff, 1953, 292 p. ill.

b) Danse et Ballet

1030. *Dix-sept visages de la danse française.* Préface de Philippe Hériat. Paris, Soc. Française du Livre, 1953, 80 phot. de Serge LIDO.

1031. BRILLANT (Maurice). — *Problèmes de la danse.* Paris, Coll. A. Colin, N° 282, 1953, 224 p. **C.R.**

1032. CHJOY (Anatole). — *The New-York City Ballet.* New-York, Knopf, 1953.

1033. CONTE (Pierre). — *La Danse et ses lois.* Paris, Art et Mouvement, 1952, in-8°, 240 p.

1034. CONTI (Michelangelo). — *Stile classico e stile americano.* La Fiera Letteraria, 3 mai 1953.

1035. CORDEY (Jean). — *L'Académie Royale de danse,* 1661-1778. Bulletin de la Soc. de l'Art Français. 1953, p. 177-185.

1036. FLETCHER (Ifan Kyrle). — *Balfe and Barrymore at Milan.* **T.N.,** VII, N° 3.

1037. GIBBON (M.). — *An intruder at the ballet.* British Book Centre, 1953.

1038. GOTH (Trudy). — *Cosi nacque « Karamu ».* La Fiera Letteraria 14 juin 1953.

1039. *La musique et le ballet.* Revue Musicale N° 219.

1040. GOLDSCHMIDT (A.). — *Der Tanz in der Laïenkunst.* Halle, Mitteldeutscher Verl., 1952, in-8°, 84 p.

1041. HASKELL (Arnold R.). — *The annual Ballet,* 1953. Macmillan.

1042. LIVIDA (M.-G.). — *Brigit Akesson ou la danse libérée.* Age Nouveau, N°s 80 et 81.

1043. PALMERS (W.). — *Dance News annual* 1953. New-York, Knopf, 1953.

1044. PRIDDIN (Deirdre). — *The art of dance in French literature from Théophile Gautier to Paul Valéry.* With a foreword by A. HASKELL. Preface by C. BEAUMONT. London, Adam and Ch. Black, 1952.
Voir aussi N° 366.

c) Arts plastiques

1045. CARLUCCIO (Luigi). — *Chagall e la fantasia del teatro.* **I.D.,** 15 juin 1953.

1046. VERGANI (Orio). — *Suggestione dell'attore nella pittura.* 1er Septembre 1953.

d) Cinéma

1047. *Cahiers du cinéma.* N° 15.
Dans l'univers kafkaïen d'Holywood une production de choc : Stanley Kramer. La crise de scénarios en U.R.S.S. Défense et illustration du découpage classique. Notre enquête sur la critique. Venise 1952. Camela actrice néo-réaliste.

1048. *Theater und Film der Deutschen Demokratischen Republik.* Berlin, Verl. Henschel und Sohn, 1951, in-8°, 388 p.

1049. *Venti anni de cinema a Venezia.* Pref. di G. ANDREOTTI e N. DE PIRRO, Roma, Ed. Ateneo, 1952, XIX-698 p.

1050. AGEL (H.). — *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris, Le Cerf, 1953, 125×180, 120 p. ill.

1051. AYFRE (Amédée). — *Dieu au cinéma.* Préf. de E. SOURIAU. Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

1052. AXEN (Hermann). — *Uber die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst.* Berlin, Dietz, 1952, in-8°, 36 p.

1053. COTTONE (Carmelo). — *Cinema educativo o no.* Roma, Signorelli, 1953, 96 p.

1054. JEANDRET-TROMPETTE (M.). — *Problème du scénario dans un film classique.* Lyon, Bureau International du Film, 1953, in-4°.

1055. KIM (Jean-Jacques). — *Le « Livre des morts » thibétain et le film « Orphée » de Cocteau.* France-Asie. N° 78.

1056. LALOU (René). — *Shakespeare et le cinéma.* Etudes Anglaises, Nov. 1952.

1057. LAVRADOR (F.-G.). — *O que è a filmologia ?* Vertice, N° 116, 1953.

1058. LIZZANI (Carlo). — *Il cinema italiano.* Firenze, Parenti 1953, 317 p., ill.

1059. MICHAUT (Pierre). — *Film di poeti e romanzieri.* **B.V.,** N° 8, 1952.

1060. MONTANS (Maurice). — *Adaptation d'une pièce de théâtre au cinéma.* Lyon, Bureau International du Film, N° 11, 1953, in-4°, 18 ff.

1061. RAGGHIANTI (C.L.). — *Cinema.* Arte Figurativa, 1952, Einaudi.

1062. RAYMOND (P.-C.). — *Can Ibsen be filmed ?* The Norseman, X, 6.

1063. SCHDAN (W.). — *Dramaturgie des populärwissenschaftlichen Films.* Berlin, Deutscher Film Verl., 1951, in-8°, 154 p.

1064. SONNET (Marc). — *Le rôle de l'acteur au cinéma.* Lyon. Bureau International du Film, 1953, N° 12, in-4°, 15 ff.

CHAPLIN (Charles).

1065. *Le problème de l'adaptation du roman au cinéma.* Ibid., N° 9.

1066. *Charlot « quelconque » et unique.* **A.** N° 422.

Textes de Marianne Oswald et Nino Frank.
Compte rendu de l'ouvrage de Th. Huff.

1067. ARISTARCO (Guido). — *Da Charlot a Chaplin.* **S.** N° 81. Janv. 1953.

1068. FORD (Charles). — *Charles Chaplin et son œuvre cinématographique.* Larousse Mensuel, N° 464, Av. 1953.

1069. *LANOCITA* (A.). — *Lasciate sol Charlot.* **B.V.,** N° 11.

1070. PAYNE (R.). — *The great Charlie.* London, Deutsch, 1953.

e) Radio

1071. HOUSEMAN (John). — *Le quatuor dramatique.* **T.M.** N° 1.

1072. VEILLE (Roger). — *La radio et les hommes.* Paris, Edit. de Minuit, 1952, 23×14, 236 p.

XVI

LA LANGUE DRAMATIQUE

1073. *Apriamo un dibattito : dialetto o lingua ?* Teatro d'Oggi I, N° 2, 1953.

Réponses de Baseggio, Bernari, De Filippo, De Martino, Della Volpe, Palmieri, Salinari.

XVII

THEORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1074. *Per una critica costruttiva.* **Sc.** N° 8, 1953.

1075. BORDEAUX (Henry). — *Le secret de Jules Lemaître.* **N.L.,** N° 1339.

1076. CLOUARD (Henri). — *Le critique souriant.* Ibid.

1077. DURRIERE-LECLAIRE. *Jules Lemaître,* 1853-1914. **E.N.,** N° 21, 1953.

1078. HARRY (Myriam). — *Jules Lemaître et ses livres.* **N.L.** N° 1339.

1079. KEMP (Robert). — *Evocation de Jules Lemaître.* Rev. de Paris, Juil. 1953.

1080. FINI (Léon). — *Un bandito nel tranquillo boschetto della critica francese.* **I.D.,** 1er Mai 1953.

Sur Paul Léautaud.

1081. LE CLERE (Marcel). — *Louis Beffara, Commissaire de police de la Révolution Française, historien de Molière et du théâtre lyrique* 1751-1838. Suivi des textes des discours prononcés par MM. GALAND, BROUSSEL, Jean BAYLOT, lors de l'inauguration de la plaque commémorative apposée dans la salle publique du commissariat de la Chaussée-d'Antin, 20 Mai 1952. Paris, Préfecture de Police, Atelier d'Impression du Cabinet, 1952, in-8°, 10 p. et 17 ff. port.

Le texte de M. Le Clère est aussi publié dans la Rev. de Criminologie et de police technique Vol. V, n° 4.

1082.PASTORE (Annibale). — *La funzione corale della critica drammatica.* **I.D.** 1er Août 1953.

XVIII

ETUDES SUR LA LITTERATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1084. GIAZOTTO (Remo). — *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento.* Milano, Bocca, 1953, 229 p.

1085. LOPATYNSKA (L.). — *Le drame poétique d'histoire de l'époque romantique en France.* Bull. de la Soc. des Sciences et Lettres de Lody, classe I, Vol. III, 2.

1086. — *Les genres dramatiques en France au XXe S.* Ibid. Vol. III, 5.

1087. PAGLIANO (M.), DEL GRANDE (O.). — *Essensa e genesi della tragedia.* Convivium, N° 6, 1952.

1088. PICKARD-CAMBRIDGE (Sir A.). — *Dithyramb Tragedy and Comedy.* Oxford, Clarendon Press.

1089. RIDENTI (Lucio). — *Il monologo.* **I.D.,** 1er Av. 1953.

b) Personnages

1090. BERNARD (J.-J.). — *Les sosies au théâtre.* Revue d'Athènes. Janv. 1953.

1091. ELIS DE TEJADA (Francisco). — *El superhombre y Don Juan.* Estudios Americanos, IV, 1952.

1092. GONZALEZ RUIZ (Nicolas). — *Definicion de Don Juan.* Revista de las Indias. XXXV, N° 3, 1949.

1093. SACHS (Maurice). — *Tableau de mœurs de ce temps.* Nouvelle N.R.F. Nov. 1953.

Contient un portrait de Bijoux prototype de « La Folle de Chaillot ».

1094. SAUVAGE (Micheline). — *Les femmes de Don Juan.* Esprit XX, N° 195.

c) Thèmes

1095. *Un mito classico risuscitato a Barcellona da un poeta contemporaneo : un Oedipo quasi poliziesco.* **Sc.** N° 7, 1953.

1096. DUCHEMIN (Jacqueline). — *Le mythe de Prométhée à travers les âges.* Bull. de l'Association Guillaume Budé, Oct. 1952.

1097. RITTER (Federica). — *El gran teatro del Mundo.* Revista Nacional de Cultura (Caracas).

Histoire du thème de Platon à Caldéron, Hoffmannsthal et Pirandello.

1098. PANNUNZIO (Silvano). — *Restituzione del mito de Edipo.* L'Ultima, N° 65, 1952.

1099. SIMONI (Renato). — *La fine delle maschere è come la fine delle generazione.* **I.D.** 1er Janv. 1953.

XIX

VARIA

1100. PONS (Maurice). — *La mort d'Eros.* Paris, Julliard.
Roman de théâtre. Vie d'un comédien.



Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII°

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ...	1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS ..	1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS .	3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.